

A man with dark hair, wearing a grey bathrobe, stands in a doorway looking out. To his left is a large window with a grid of stained glass panes in shades of blue, green, and yellow. The scene is dimly lit, with light coming from the window.

UN CONTE DE NOËL

Un film de Arnaud Desplechin

APPRENTIS & LYCÉENS AU CINÉMA



SOMMAIRE

Rédacteur en chef
Bruno Follet

Coordination
Apprentis et Lycéens au Cinéma
CinéLigue Nord-Pas de Calais

Auteur de ce dossier pédagogique
Youri Deschamps

Remerciements
Arnaud Desplechin,
Pascal Caucheteux
& Nicolas Livecchi
(Why Not Productions)
Bruno Gaudichon,
Alain Leprince,
Arnaud Loubry
(La Piscine, Musée
d'Art et d'Industrie
André Diligent, Roubaix)

Crédits photos
Jean-Claude Lothar
(Why Not Productions)

Conception et réalisation
MK2 Communication

Copyright
CinéLigue Nord-Pas de Calais
Apprentis et Lycéens au Cinéma
Nord-Pas de Calais

Publication
Octobre 2010

Youri Deschamps

Youri Deschamps dirige la revue *Eclipses* depuis 1994 et collabore également à plusieurs autres revues et collections d'ouvrages sur le cinéma (dont *Trafic*, *Positif*, *Contrebande* et *CinémAction*). Enseignant, conférencier et animateur de ciné-clubs, il intervient régulièrement comme formateur et rédacteur de documents pédagogiques, notamment dans le cadre des différents dispositifs nationaux d'éducation à l'image ("Ecole et Cinéma", "Collège au cinéma", "Lycéens au cinéma"). Il est par ailleurs l'auteur d'un livre sur *Blue Velvet* de David Lynch (éditions du Céfal, Liège, 2004) et programmateur de la "Semaine du Cinéma Ethnographique" organisée par le Crécet de Basse-Normandie. Il prépare actuellement un ouvrage collectif consacré à l'œuvre de David Lynch, à paraître dans la collection *CinémAction* ("*L'art étrange de David Lynch*").

page3

Introduction

page4

Générique & Synopsis

page5

Biographie

pages6 à 13

Découpage séquentiel

pages14 à 16

Analyse du récit

pages17 à 20

Approches thématiques

pages21 à 25

Approches esthétiques

page26

Analyse de séquence



INTRODUCTION

SANG NEUF



De l'abondante et pléthorique "famille" qui renouvelle diversement le jeune cinéma français à l'orée des années quatre-vingt-dix, l'un des membres a tôt fait de se détacher, doté d'emblée d'une forte personnalité artistique, aussi singulière qu'insaisissable. Dès ses premiers films en effet, Arnaud Desplechin est vite considéré comme "le fils prodigue" de cette génération de cinéastes quasi spontanée, qui apparaît au beau milieu d'un paysage hexagonal alors presque à bout de souffle.

Passés les errements d'une décennie quatre-vingt largement dopée à l'artifice publicitaire et placée sous perfusion audiovisuelle (avec Besson et Beinex comme logos tapageurs et Carax comme principal tube à essais), le cinéma français a pour le moins besoin de sang neuf. Bien que la relève s'annonce prometteuse, aussi riche que variée, elle s'épuise toutefois assez vite et fait finalement l'effet d'un feu de paille. Si l'on considère aujourd'hui la quantité importante de cinéastes qui réalisent leur premier film entre 1990 et 1995, il apparaît effectivement que très peu d'entre eux ont su tenir la distance et développer une carrière continue sur la durée. Vingt ans plus tard, "l'effet générationnel" s'est évanoui et seuls quelques noms surnagent.

Rétrospectivement, le "cas Desplechin" peut apparaître comme une évidence. Ses courts métrages laissent déjà percevoir un goût réel de l'apprentissage et témoignent d'une recherche sincère. Le futur cinéaste essaye et teste tous azimuts, prend plusieurs fois le risque de l'inachèvement et s'invente en faisant, en réfléchissant. Toutefois, son ambition esthétique s'exprime d'abord dans une extrême modestie formelle : c'est en effet avec un

moyen métrage qu'Arnaud Desplechin entre véritablement en cinéma ; la chose est suffisamment rare pour être soulignée. Mais comme le jeune homme a le tort de lire beaucoup de livres et d'aimer en parler, on le taxe un peu facilement "d'intellectualisme", en omettant parfois de préciser qu'il est l'un des réalisateurs les plus inspirés de son époque, et que sa grande culture constitue un atout majeur de son cinéma. Néanmoins, les cinéphiles et les critiques sont à l'affût et attendent avec une avidité certaine son premier long métrage, lequel ne se fera attendre.

La suite est bien connue. De "fils prodigue", Desplechin devient peu à peu l'une des figures de proue du cinéma d'auteur français. Car loin de se contenter d'aligner les titres au gré des circonstances et des opportunités, il bâtit au contraire une œuvre exigeante, personnelle et entière, à la fois solitaire et densément peuplée, et élabore un authentique territoire de cinéma dont *Un Conte de Noël* permet de mesurer l'extraordinaire cohérence.

Pour son huitième long métrage, le cinéaste revient en effet sur les traces de son premier film et en reprend les éléments de base : une maison et une famille, que la perspective de la disparition d'un de ses membres réunit. De *La Vie des morts* (1991) à *Un conte de Noël* (2008), le dispositif dramatique n'a pas changé mais il s'est considérablement affiné et s'est enrichi d'un passionnant réseau de ramifications. Si l'on relie les deux pôles de sa filmographie, on s'aperçoit effectivement que la famille demeure pour le cinéaste l'une des questions les plus épineuses qui soit : l'arbre que l'on coupe symboliquement au tout début de *La Vie des morts* est devenu dans *Un conte de*

Noël une épaisse et obscure forêt généalogique. D'ailleurs, dans la grande maison de Roubaix, la structuration de l'espace obéit à un modèle arborescent, où la caméra circule entre les étages comme l'on passerait d'une branche à une autre, permettant ainsi aux petites affaires privées de déclencher de gigantesques tempêtes narratives.

Mais bien que la famille se soit élargie et dispersée, tout finit par converger peu ou prou vers le souvenir traumatique de la première branche sciée (geste inaugural en même temps que scène primitive), qui ramène chacun à l'impossibilité ou à la difficulté du deuil. Dès lors, en tant que lieu de l'origine, la demeure familiale vaut à la fois comme fondation et terreau mortifère : elle abrite des fantômes qui surprennent puis dévoilent les vivants, à leur insu le plus souvent. Et ce n'est pas là le moindre de ses sortilèges.

Quelle morale tirer de ce conte peu orthodoxe, aussi drôle que cruel, dont le sens n'a de cesse de se dérober à mesure que l'intrigue se déroule ? En guise d'entrée en matière, on posera cette petite formule, rédigée à l'issue de la projection du film, lors de sa sortie en salles : *"Famille : champ de bataille indispensable et cimetière en puissance. Truculente armée des ombres exigeant sans délai le rassemblement de toutes les forces vives."*

Youri Deschamps

GENÉRIQUE

Arnaud Desplechin. 2008. 150 mn.

Réalisation : Arnaud Desplechin
Scénario : Arnaud Desplechin et Emmanuel Bourdieu
Directeur de la photographie : Eric Gautier
Montage : Laurence Briaud
Musique : Grégoire Hetzel
Casting : Stéphane Toutout
Son : Nicolas Cantin, Sylvain Malbrant
Mixage : Jean-Pierre Laforce
Décor : Dan Bevan
Costumes : Nathalie Raoul
Assistante réalisatrice : Gabrielle Roux
Caméra : Newine Behi, Arnaud Carney, Raphaël Douge, Fabienne Octobre, Nathalie Lao
Lumières : François Berroir, Ludovic Petit, Damien Bret, Eric Alirol, Xavier Cholet, Julien Leblond
Maquillage : Sylvie Aid, Mina Matsumura, Helen Murphy

Scripte : Agnès Feuvre

Production : Why Not Productions. Pascal Caucheteux, Dany Sorlach'ti

Avec la participation de Canal+, de CinéCinéma et du CNC

Avec le soutien du CRRAV Nord-Pas de Calais et de la Région Nord-Pas de Calais

En association avec Sofica UGC 1

Coproduction : France 2 Cinéma, Wild Bunch, Bac Films

Première mondiale le vendredi 16 mai 2008 (Festival de Cannes)

Sortie en salle (France) : 21 mai 2008

Visa n°117 486

Durée : 150 mn

Couleur. 35mm. 2,35 :1. Dolby Digital.

Interprétation :

Catherine Deneuve (*Junon*), Jean-Paul Roussillon (*Abel*), Anne Consigny (*Elisabeth*), Hippolyte Girardot (*Claude*), Mathieu Amalric (*Henri*), Emmanuelle Devos (*Faunia*), Melvil Poupaud (*Ivan*), Chiara Mastroianni (*Sylvia*), Emile Berling (*Paul*), Laurent Capelluto (*Simon*), Samir Guesmi (*Spatafora*), Azize Kabouche (*Docteur Zraïdi, oncologue*), Françoise Bertin (*Rosaimée*), Thomas Obled (*Basile*), Clément Obled (*Baptiste*), François Regnault (*l'analyste*), Romain Goupil (*l'ami psychiatre*)

Festivals, récompenses :

En compétition au festival de Cannes 2008 (sélection officielle)

Prix du 61^e festival de Cannes pour Catherine Deneuve.

César 2009 du meilleur acteur dans un second rôle pour Jean-Paul Roussillon.

8 autres nominations aux Césars : meilleur film, meilleur réalisateur (Arnaud Desplechin),

meilleure actrice dans un second rôle (Anne Consigny), meilleur espoir masculin

(Laurent Capelluto), meilleur scénario original, meilleur son, meilleure photo, meilleur montage.

Prix Sergio Leone au festival de Florence 2008.

Prix Daniel Toscani du Plantier 2009.

Trophée Duo Cinéma du Film français.



SYNOPSIS



Joseph, le premier enfant de Junon et Abel Vuillard, est mort à l'âge de six ans, des suites d'un cancer du sang que seule une greffe aurait pu guérir. Mais malheureusement, ni ses parents ni sa sœur Elisabeth, née deux ans plus tard, n'étaient compatibles, pas plus qu'Henri, le cadet. Six ans après le décès du petit Joseph, les Vuillard ont eu un autre fils, Ivan.

Aujourd'hui, la famille Vuillard est quelque peu désunie : Elisabeth, devenue auteur dramatique, voue une haine féroce à son frère Henri, qu'elle a banni de la famille cinq ans auparavant, en échange du rachat d'une dette contractée par ce dernier. Elisabeth est mariée à Claude, brillant chercheur en mathématiques, avec lequel elle a eu un fils, Paul, qui souffre de troubles mentaux. Ivan, quant à lui, a épousé Sylvia, une amie d'enfance ; ils ont deux fils : Basile et Baptiste.

Junon et Abel vivent toujours dans la grande maison de Roubaix. Suite à un malaise, Junon apprend qu'elle est atteinte d'une myélodysplasie, dont le traitement nécessite une greffe de moelle ; une opération risquée qui peut entraîner la mort en cas de rejet de l'organisme receveur. Tous les membres de la famille Vuillard doivent donc se soumettre à un test de compatibilité, afin d'identifier un éventuel donneur. La maladie de Junon favorise ainsi une réunion familiale au grand complet, Henri y compris, pour le réveillon de Noël.

Chacun retrouve alors la maison de Roubaix et tente de faire bonne figure, mais bientôt les conflits s'exacerbent et les épisodes douloureux enfouis dans le passé refont surface. Avec la véhémence qui le caractérise, Henri demande des comptes à sa sœur au sujet de son bannissement et, entre autre scandale, il provoque une empoignade avec Claude, l'époux d'Elisabeth. Faunia, l'actuelle compagne d'Henri, assiste en spectatrice aux rebondissements de cette tragi-comédie familiale. De son côté, Sylvia apprend au détour d'une conversation qu'elle a jadis été "cédée" à Ivan, au terme d'un pacte conclu entre les deux frères Vuillard et leur cousin Simon, lequel s'avère par ailleurs toujours très épris de la jeune femme. Affectée par cette révélation, Sylvia enjoint Simon de s'expliquer. D'aveux en confidences, les deux jeunes gens se rapprochent et finissent par passer une nuit ensemble.

Parallèlement, les résultats des tests médicaux font apparaître que seuls deux membres de la famille sont compatibles avec Junon : Henri, le fils honni et banni, ainsi que le jeune Paul, le fils d'Elisabeth et de Claude. En raison du jeune âge de Paul et des troubles psychiques qui l'accablent, il est convenu qu'Henri sera le donneur, ce malgré les pressions exercées par Elisabeth. L'opération chirurgicale est fixée au jour de l'An.

Au premier jour de l'année, Junon et Henri entrent donc à l'hôpital de Roubaix. Les interventions se déroulent sans problèmes. Au chevet de sa mère, Henri lui propose de tirer à pile ou face la réussite de la greffe. Il lance une pièce de monnaie et la rattrape, mais refuse ensuite de dévoiler le verdict de la Fortune.



BIOGRAPHIE

Arnaud Desplechin est né le 31 octobre 1960 à Roubaix. Très tôt passionné de cinéma, il entre à l'IDHEC (ancêtre de la FEMIS) en 1981, section "réalisation et prise de vue", où il tourne deux courts métrages inspirés de l'univers du romancier belge Jean Ray : *Le Polichinelle et la machine à coder* et *Le Couronnement du monde*. Une fois diplômé, il travaille comme chef-opérateur sur plusieurs films, notamment ceux d'Eric Rochant, qui sort de l'IDHEC la même année que lui. Il participe également à l'écriture du scénario de *Un monde sans pitié* (1989), le premier long métrage de Rochant, puis il franchit le pas et passe à la réalisation l'année suivante, où il signe *La Vie des morts*, un moyen métrage immédiatement remarqué par la critique et distribué en salles en 1991. Le film réunit plusieurs futures têtes d'affiche de ce qui ne tardera pas à devenir la "troupe Desplechin" (Emmanuelle Devos, Marianne Denicourt, Emmanuel Salinger), et marque également la rencontre avec le directeur de la photographie Eric Gautier, qui sera l'un des principaux collaborateurs du cinéaste. Desplechin transforme l'essai dès l'année suivante avec *La Sentinelle* (1992), où il suit les pérégrinations et les questionnements d'un jeune étudiant en médecine légale qui découvre dans sa valise une tête humaine momifiée. Entre intrigue d'espionnage et climat fantastique, le film convoque les fantômes d'un passé récent (la Guerre Froide) pour interroger le présent et les incertitudes de l'Histoire, tant sur le plan individuel que collectif. Sélectionné dans plusieurs festivals (dont Cannes), *La Sentinelle* installe Desplechin parmi les jeunes cinéastes les plus prometteurs de la génération montante. Nommé plusieurs fois aux Césars (meilleur premier film, meilleur scénario original et meilleur espoir masculin que remporte Emmanuel Salinger), le film obtient également le Prix Michel Simon en 1993.

Le cinéaste s'octroie ensuite les faveurs d'un public beaucoup plus conséquent avec *Comment je me suis disputé... Ma vie sexuelle* (1997), qui narre les atermoiements professionnels et sentimentaux de Paul Dedalus, un assistant de philosophie à l'Université de Nanterre peinant à achever sa thèse et hésitant entre plusieurs jeunes femmes. Tout à la fois intimiste et porté



par un sens du romanesque en perpétuelle expansion, ce second long métrage témoigne d'une grande maîtrise narrative et propulse Mathieu Amalric (déjà aperçu dans *La Sentinelle*) sur le devant de la scène, dans un rôle qui deviendra récurrent : celui du jeune homme fantasque et pathologiquement indécis, rompu à l'exercice de l'ironie et de l'autodérision.

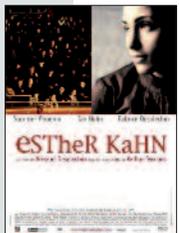
Le film suivant déjoue les attentes en investissant un univers radicalement différent. Adapté d'une nouvelle d'Arthur Symons et tourné en anglais, *Esther Kahn* (2000) s'attache à l'ascension d'une jeune fille d'origine modeste qui souhaite devenir actrice dans le Londres de la fin du XIX^e siècle. Malgré la reconstitution historique, les costumes d'époque et l'adaptation littéraire, Desplechin reste toutefois fidèle à son sujet de prédilection : la naissance à soi et au monde, qui se réalisent ici par l'intermédiaire de la pratique théâtrale. Récit d'apprentissage subtil et délicat, *Esther Kahn* est aussi un hommage à François Truffaut (on pense notamment aux *Deux anglaises et le continent*, 1971), cinéaste adulé qui compte depuis toujours parmi les références majeures de celui que l'on considère alors comme le chef de file de cette "Nouvelle Nouvelle Vague" du cinéma français.

Tout en continuant d'explorer le théâtre et le jeu de l'acteur, la carrière de Desplechin emprunte ensuite une voie plus expérimentale et plus confidentielle, qui prend la forme d'un diptyque centré sur l'adaptation d'une pièce d'Edward Bond. Dans le premier volet, intitulé *Léo, en jouant "Dans la compagnie des hommes"* (2003), Sami Bouajila interprète le fils adoptif d'un industriel fabricant d'armes qui se retrouve plongé au cœur d'un complot financier dont l'issue lui échappe. Le film intègre des séquences tournées en vidéo qui montrent les acteurs en train de travailler et de répéter leur rôle, à la manière d'un *making of* ou plutôt d'un *work in progress* proposant au spectateur une réflexion sur les notions de mise en scène et d'interprétation d'un texte. Desplechin adjoint également à l'intrigue de Bond la trame du *Hamlet* de Shakespeare, en y introduisant notamment le personnage d'Ophélie. *Unplugged, en jouant "Dans la compagnie des hommes"* (2004), le second volet de ce diptyque réflexif,

est quant à lui quasi exclusivement consacré aux travaux préparatoires avec les acteurs, et ne sera visible qu'en DVD.

Après cette parenthèse expérimentale et un peu aride, le cinéaste revient en très grande forme avec *Rois et Reine* (2004), qui suit les parcours parallèles de deux anciens amants. Nora (Emmanuelle Devos) s'apprête à se marier avec un homme riche, tandis qu'Ismaël (Mathieu Amalric), musicien désargenté, est interné par erreur dans un hôpital psychiatrique. Mi-tragiques mi-burlesques, leurs histoires se rejoignent lorsque l'une propose à l'autre d'adopter son fils Elias. Peuplé de fantômes et couvert de plaies laissées béantes, *Rois et Reine* conjugue la souffrance et la fantaisie avec un singulier sens du rythme et du contraste, qui emporte immédiatement l'adhésion. Unanime acclamé par la critique, le film connaît également un important succès public et se voit couronné d'une avalanche de prix, dont le César du meilleur acteur pour Amalric, désormais considéré comme l'alter ego du cinéaste.

Avant de signer *Un Conte de Noël* (2008), qui constitue à la fois la synthèse et le sommet de son œuvre, Desplechin tourne un documentaire sur sa famille, *L'Aimée* (2007), dans lequel il filme son père notamment, qui vient de vendre la grande maison familiale de Roubaix. Le déménagement est alors propice à l'exhumation de vieilles photos et autres correspondances, et constitue pour ce père l'occasion d'évoquer le souvenir de sa propre mère, Thérèse, qu'il a pourtant peu connue puisqu'elle est décédée alors qu'il n'avait que dix-huit mois. Rétrospectivement, on mesure à quel point ce détour inattendu par le documentaire (le seul à ce jour réalisé par Desplechin) participe de la genèse d'une vaste fiction encore informulée : inévitablement hanté par la vie des morts, *L'Aimée* laisse en effet sourdre de part en part les prémisses d'un grand roman familial, alimenté par l'omniprésence de l'absence.



DECOUPAGE SEQUENTIEL

01. Générique [00:00:00]

Chapitre 1

Les crédits du générique s'inscrivent sur divers plans d'objets (livres, disques, tableaux, cartes postales, statuettes) figurant dans plusieurs pièces de la maison de famille des Vuillard. La séquence se clôt sur la photo d'un bébé prenant son bain dans une baignoire d'émail : Joseph.

02. Cimetière de Roubaix [00:00:36]



Au cimetière de Roubaix, Abel Vuillard (Jean-Paul Roussillon) prononce un discours au sujet de la mort de son fils Joseph et conclut par ces mots : « *Joseph a fait de moi son fils et j'en éprouve une joie immense.* »

03. Genèse en théâtre d'ombres [00:01:19]



Dans un petit théâtre d'ombres, des silhouettes de papier découpé s'animent devant des photos du passé et des prises de vue médicales, tandis que la voix *off* d'Elisabeth raconte l'histoire de la famille Vuillard : Joseph naît atteint d'un cancer, que seule une greffe pourrait guérir. Malheureusement, aucun membre de la famille n'étant compatible, Joseph meurt à l'âge de six ans.

04. « Un conte de Noël. Roubaix ! » [00:02:20]



Alors que la caméra s'approche de la tombe de Joseph en travelling avant, le titre du film s'inscrit sur l'écran : « *Un conte de Noël. Roubaix !* »

05. Malaise [00:02:32]



En préparant le thé dans la cuisine, Junon (Catherine Deneuve) est victime d'un léger malaise. Abel accourt à ses côtés.

06. Elisabeth chez son analyste [00:03:46]



Banc titre personnage 1 : « *l'ainée* »

Elisabeth (Anne Consigny) confie à son analyste qu'elle ne comprend pas à quel deuil elle survit. Elle ajoute : « *J'ai l'impression que quelqu'un est mort et je ne sais pas qui... C'est idiot, je n'ai pas connu de deuil récent.* » La scène s'achève sur une question de l'analyste : « *Pourquoi haïssez-vous votre frère ?* »

Les repères temporels figurant entre crochets sont exprimés en [Heure:Minute:Seconde] et ne correspondent pas nécessairement aux chapitres du DVD, lequel ignore le plus souvent la notion de séquence à proprement parler (malheureusement...). Ce découpage séquentiel voudrait répondre à un double objectif : tout d'abord, permettre une remémoration rapide et précise du film dans son intégralité ; ensuite, favoriser un repérage simple et aisé des principaux développements de l'intrigue et de son fonctionnement.

Les chapitres de l'édition DVD ont cependant été intégrés en italiques dans le découpage séquentiel.

07. Flash-back [00:05:34]

Banc titre : « *5 ans auparavant. Paris, tribunal de commerce* »

Henri (Mathieu Amalric) dirige un théâtre dans lequel il monte les pièces qu'écrit Elisabeth. Mais l'établissement est moribond, victime d'une gestion *a priori* fantasque, qui amène Henri et sa famille devant le tribunal de commerce. Malgré la haine qu'il lui inspire, Elisabeth décide toutefois de sortir son frère de ce mauvais pas en remboursant la totalité de ses dettes. Mais elle pose une condition : elle exige de ne plus jamais voir Henri, qui est en quelque sorte banni de la famille.

08. Chez l'analyste (suite) [00:09:36]

Face à son analyste, Elisabeth achève le portrait à charge qu'elle dresse de son frère Henri, qu'elle décrit comme le Mal incarné.

09. La maladie de Junon [00:09:58]



Banc titre : « *Au même moment, à Roubaix* »

Junon annonce à Abel qu'elle est atteinte d'un cancer dégénératif, mortel à 75 %. Elle précise que la seule solution de guérison consisterait en une greffe de moelle osseuse, opération elle-même très dangereuse.

10. Pronostics dans la salle de bains [00:11:00]

Le soir, dans la salle de bains, Junon déclare à Abel sur un ton badin que, même si elle trouvait un donneur compatible, la greffe pourrait s'avérer mortelle.

11. Le mal de Paul [00:11:43]

Chapitre 2

Banc titre personnage 2 : « *Paul Dédalus* »

Séquence composée de deux fragments très brefs : 1) en pleine nuit, arrivée en hâte de Jean-Jacques (Romain Goupil) chez Elisabeth (**banc titre** : « *Paris. 1h, le matin* ») ; 2) Paul (Emile Berling) est attaché sur un brancard dans une ambulance.

12. A l'hôpital psychiatrique [00:12:10]

A l'hôpital psychiatrique, Elisabeth et Claude (Hippolyte Girardot) sont au chevet de Paul. Son père lui demande de lui raconter « *cette histoire de couteau* ».

13. La crise de Paul (flash-back) [00:12:53]



Retour chez Elisabeth, la veille, en pleine nuit. Paul menace sa mère avec un couteau de cuisine et court vers la fenêtre pour se jeter dans le vide. Il est rattrapé *in extremis* par Jean-Jacques.

14. Hôpital psychiatrique (suite) [00:13:25]



Dans sa chambre d'hôpital, Paul déclare à son père : « *La nuit, ils prennent mon sang* ».

DECOUPAGE SEQUENTIEL

15. La chute d'Henri [00:13:41]

Banc titre personnage 3 : « le cadet »

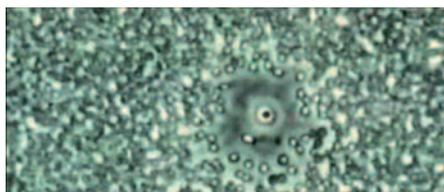
Henri tûte dans la rue. Il s'arrête au bord d'un trottoir et se laisse choir sur le bitume, à la verticale, le corps raide. Une ambulance arrive, un pompier se précipite, mais il se relève comme si de rien n'était.

16. Le diagnostic [00:14:49]

Banc titre : « Hôpital de Roubaix, unité d'hématologie »

A l'hôpital de Roubaix, le Docteur Zraïdi (Azize Kabouche) annonce à Junon et à Abel qu'il y a peu de chance qu'ils trouvent un donneur compatible. Le médecin explique que dans le cas d'un nourrisson, on injecte en dernier recours de la moelle d'un de ses parents mais que les probabilités de guérison s'effondrent. Junon demande alors si la réciproque est possible, soit une greffe d'un enfant vers un parent. Surpris par cette question, le médecin répond que c'est « une solution désespérée ».

17. Prélèvement au bloc opératoire [00:16:02]



Le docteur Zraïdi effectue une ponction de moelle sur Junon. Une série d'inserts macroscopiques montrent des cellules sanguines cancéreuses.

18. Ivan rend visite à Paul [00:17:27]

Banc titre personnage 4 : « Le benjamin »

Ivan (Melvil Poupaud) rend visite à son neveu à l'hôpital. Il échange quelques mots avec sa sœur Elisabeth au sujet de l'état de santé de Paul, qui dort dans sa chambre.

19. Dans le parc de l'hôpital psychiatrique [00:17:56]

Dans le parc de l'hôpital, Ivan confie à Paul qu'il a vécu une situation analogue lorsqu'il était lui-même adolescent.

20. Atelier d'artiste [00:19:18]



Henri rend visite à Simon (Laurent Capelluto). La conversation tourne autour des fils d'Ivan (qu'Henri n'a pas vu depuis longtemps) et de Paul. Tandis qu'il termine une sérigraphie, Simon déclare qu'Elisabeth tient son fils à l'écart de la famille et qu'il n'a pas eu de nouvelles du jeune homme depuis ses six ans.

21. Dans la voiture d'Ivan [00:21:08]

Dans la voiture d'Ivan, sur le parking de l'hôpital psychiatrique, Elisabeth et son frère boivent des mignonnettes d'alcool en évoquant le résultat des tests pour la greffe de Junon. Elisabeth annonce qu'elle n'est pas compatible, mais que son fils Paul, lui, l'est.

22. Junon s'adresse au spectateur [00:22:10]

Chapitre 3



Junon s'adresse directement à la caméra et nous fait visiter le rez-de-chaussée de la maison, tout en résumant la situation familiale. Arrive Abel en compagnie de Basile et Baptiste, les deux fils d'Ivan, qui viennent d'effectuer le test de compatibilité.

23. Le soir, dans la salle de bains [00:23:58]

Basile et Baptiste prennent un bain. Les deux enfants interrogent leur grand-père sur sa différence d'âge avec Junon et sur la mort.

24. Paul découvre qu'il est compatible [00:24:36]

Paul fracture le bureau de sa mère avec un couteau et découvre le formulaire médical qui atteste qu'il est compatible avec Junon.

25. Abel au téléphone avec Ivan [00:25:11]



Abel est au téléphone avec Ivan ; Junon le taquine. Il évoque les résultats des tests de Basile et Baptiste qui seront connus dans quelques jours. La discussion s'achève sur la venue d'Ivan et de Sylvia, prévue pour le 22.

26. L'avis de Junon sur Sylvia [00:25:55]

Abel et Junon étendent du linge sur le balcon. Junon dénigre Sylvia, la femme d'Ivan, et affirme que « ce n'est pas une sainte ».

27. Paul rend visite à Henri [00:26:21]

Paul rend visite à Henri dans une salle des ventes où ce dernier négocie une affaire de bijoux. Henri s'emporte au sujet du test et déclare avec véhémence que Junon recevra les résultats par courrier. Paul confie à son oncle qu'il aimerait qu'il vienne pour Noël.

28. La lettre d'Henri [00:27:38]



Banc titre Journée 1 : « Vend. 22 décembre - La lettre »

Face caméra, Henri dit la lettre qu'il a envoyée à sa sœur Elisabeth au sujet de ses cinq ans de bannissement et de leurs prochaines retrouvailles au réveillon de Noël. Elisabeth lit cette lettre dans une ambulance, en compagnie de son fils Paul.

29. Dans le train, gare du Nord [00:31:09]



Simon rejoint Sylvia et Ivan dans le train pour Roubaix. En voix off, Sylvia énonce les consignes de Junon au sujet de la maladie de Paul notamment.

30. A la teinturerie de Roubaix [00:32:50]

Tandis que Simon et Yvan fument sur le quai de la gare, Elisabeth s'entretient avec son père dans la teinturerie de ce dernier. Il est question des succès théâtraux d'Elisabeth et de la maladie de Paul. Elle annonce à Abel que le test de son fils est positif : Paul est compatible avec Junon.

31. Hallucination de Paul [00:34:45]

Chapitre 4

Dans la maison familiale de Roubaix, Paul est victime d'une hallucination : il voit un loup noir dans le salon. L'arrivée de Junon le sort de ses visions.

32. Dans le train à destination de Roubaix [00:36:00]

Dans le train, Sylvia redoute de subir la pièce de théâtre le soir de Noël. Ivan lui assure que les enfants adorent se prêter à cette tradition familiale. Simon confirme l'arrivée d'Henri pour le 24.

33. Installation dans la maison de Roubaix [00:36:22]

Sylvia, Ivan et Simon arrivent à la maison de Roubaix et prennent possession de leurs chambres.

DECOUPAGE SEQUENTIEL

34. Arrivée d'Henri, en compagnie de Faunia [00:39:31]

Plusieurs plans de Roubaix, la nuit. Une voiture roule à vive allure. Il est tard et on sonne à la porte des Vuillard. C'est Henri, qui débarque sans prévenir en compagnie d'une jeune femme, Faunia (Emmanuelle Devos).

Faunia fait connaissance avec les différents membres de la famille, puis Henri lui décrit une série de photos disposées sur un buffet, dont une de son épouse décédée, Madeleine.

35. Réunion dans le salon [00:45:09]



La famille est réunie dans le salon. Junon propose de porter un toast à la santé de Paul. Tous consomment des boissons sans alcool, à l'exception d'Henri.

Arrive Elisabeth, qui ignore superbement le bonjour que lui adresse son frère.

36. Dégustation clandestine en cuisine [00:46:02]

Dans la cuisine, Abel et Simon boivent du vin rouge en cachette.

37. Fin de repas [00:46:16]

Chapitre 5

C'est la fin du repas. L'ambiance est sinistre. Henri rompt le silence d'une manière tonitruante : il annonce son mariage avec Faunia (il s'agit d'une blague) puis révèle qu'il a fait ses tests et qu'il est compatible.

38. Dans le couloir de l'étage [00:48:08]



A l'étage, Elisabeth croise Simon dans le couloir. Elle lui confie que cette réunion de famille est pour elle une épreuve. Le jeune homme la rassure en lui affirmant qu'elle a fait bonne figure.

39. Dans la chambre de Paul [00:48:28]

Dans sa chambre, Paul déclare à sa mère qu'il n'ira pas à l'hôpital et que c'est Henri qui sera le donneur pour la greffe de Junon.

40. Junon et Henri en tête-à-tête [00:48:51]

Dans le jardin, à la nuit tombée, Junon et Henri fument une cigarette ensemble. Henri dit à sa mère qu'il ne l'a jamais aimée, laquelle lui confie en retour le peu d'amour que lui inspirent ses enfants.

41. Dans la chambre de Paul (suite) [00:51:07]



Elisabeth prépare les médicaments de Paul, qui lui lance qu'il aimerait qu'elle soit fière de lui. Sa mère le rassure en lui affirmant qu'elle l'aime comme il est.

42. « Le petit juif » [00:51:53]

En rentrant, sur le palier, Junon appelle Henri « son petit juif ». Le cadet ironise sur les relents antisémites de l'expression.

43. Faunia décide de rester [00:52:26]

Henri rejoint Faunia dans le salon. Elle regarde la télévision et plaisante à son tour au sujet de l'expression « *petit juif* ». Elle avoue s'ennuyer « *prodigieusement* » mais réclame sa valise. Elle a décidé de rester.

44. Jeu de séduction [00:53:18]



Tandis que Simon se brosse les dents, Sylvia fait son apparition dans l'escalier. Séductrice, elle réajuste ses bas et noue ses cheveux en évoquant le physique avantageux de Faunia. Simon est visiblement troublé, sous le charme de Sylvia.

45. Abel et Henri [00:53:48]

Alors qu'Henri fouille dans sa valise pour y récupérer des cartouches de cigarettes, Abel lui demande ce qu'il pense de cette réunion de familiale. Henri réplique qu'il a envie de « *foutre le camp* ». « *Maintenant que tu es là, tu restes !* », lui rétorque son père.

46. Ivan et Sylvia [00:54:15]

Pendant que leurs deux enfants dorment, Sylvia interroge Ivan au sujet de la brouille entre Elisabeth et Henri. Puis, Ivan demande à son épouse si elle a eu une aventure avec son frère et son cousin dans sa jeunesse. La jeune femme répond par la négative. « *Les Vuillard sont des gens étranges* », conclut-elle.

47. Elisabeth appelle Claude [00:56:20]



En pleine nuit, Elisabeth appelle son mari Claude et lui demande de venir les rejoindre à Roubaix. Elle est en larmes au téléphone : Paul doit passer devant un groupe d'experts le lendemain.

48. Les blessures d'Henri [00:56:55]

Faunia aide Henri à retirer ses vêtements. Il a le dos recouvert de contusions.

49. Les risques de la greffe [00:57:16]

Abel écoute de la musique. Junon lui fait lire une brochure médicale qui expose les dangers possibles d'une greffe de moelle osseuse.

50. Retrouvailles sur le seuil [00:59:03]

Chapitre 6



Banc titre Journée 2 : « Sam. 23 décembre. Réunion ».

Spatafora (Samir Guesmi) rend visite à Simon. Il est reçu sur le pas de la porte, en raison de la maladie de Paul, précise Simon. Le jeune homme prend des nouvelles des différents membres de la famille et transmet des cadeaux pour Junon et Elisabeth.

DECOUPAGE SEQUENTIEL

51. Les cadeaux de Spatafora [01:00:15]

Simon distribue les cadeaux de Spatafora. Junon fait une remarque condescendante au sujet de la bouteille de parfum qu'elle reçoit, tandis qu'Elisabeth est visiblement émue par son présent (un pendentif en forme de cœur).

52. Aéroport de Lille [01:00:55]

Claude traverse le hall de l'aéroport de Lille. En voix *off*, il commente les probabilités de guérison de Junon. Il se rase dans les toilettes de l'aéroport.

53. Le conseil d'experts [01:01:20]



Accompagné de son père et de sa mère, Paul est reçu par un conseil d'experts au sujet de la greffe éventuelle.

54. Le repaire d'Anatole [01:01:46]

Dans l'escalier de la cave, Basile et Baptiste appellent « Anatole », le loup imaginaire de la maison, dont ils racontent l'histoire à Faunia. A part, Abel demande à Henri si la vie dissolue qu'il mène est bien compatible avec le statut de donneur de moelle osseuse.

55. La démonstration de Claude [01:02:46]



Dans la remise au fond du jardin, la famille réunie assiste à la démonstration mathématique de Claude, qui calcule la probabilité de survie de Junon.

56. Empoignade [01:05:11]



La famille est rassemblée dans la cuisine. Elisabeth annonce que le conseil d'experts a rendu son verdict : Paul peut être donneur pour la greffe. Junon quitte la pièce sans mot dire, provoquant l'embarras. Henri se lance dans une diatribe contre Elisabeth qui se transforme en pugilat : Claude en vient aux mains puis il quitte la maison en emportant ses affaires.

57. Henri persiste et signe [01:07:14]

Elisabeth soigne les blessures d'Henri, qui continue à être odieux, si bien qu'il reçoit une giflette de la part de Simon.

58. Henri s'en prend à Faunia [01:07:49]

Dans la cuisine, toujours sous l'emprise de l'alcool, Henri continue de se donner en spectacle et s'en prend cette fois-ci à Faunia, à laquelle il demande de rentrer chez elle. Mais Faunia ne bouge pas. Elle lui demande si c'est la mort de Madeleine, son ex-femme, qui l'a rendu comme il est. Henri se calme et reste muet.

59. Colère d'Abel [01:09:15]

Elisabeth rejoint son père qui ramasse des feuilles mortes dans le jardin. La réaction de Junon l'a mis en colère et il accuse son épouse de faire la coquette et de craindre l'inflammation cutanée que pourrait provoquer la greffe.

60. La chimère [01:10:02]



Dans un salon de coiffure, tandis que Simon et Henri se font couper les cheveux, Faunia explique que la greffe peut donner naissance à une « chimère » qui détruirait l'organisme de Junon. Paul consulte un livre de gravures représentant la créature mythologique évoquée par Faunia. Puis il regarde son reflet dans le miroir, à moins que cela ne soit l'inverse.

61. Disparition de Junon [01:11:39]



Elisabeth rejoint Abel dans la remise au fond du jardin, où il débarrasse ses revues scientifiques. Junon a disparu et a décidé de ne plus se soigner. « *Je vais la retrouver* », déclare Elisabeth avant de quitter les lieux.

62. Henri se rend à l'hôpital de Roubaix [01:12:00]

Chapitre 7

Faunia et Henri arrivent en voiture à l'hôpital de Roubaix. La jeune femme va l'attendre en ville.

63. La santé d'Henri [01:12:42]



Les radios d'Henri révèlent qu'il n'est pas en très bonne santé : il fume trop et il boit trop. L'opération présente donc un risque pour lui.

64. Musée de Roubaix [01:13:19]



Au musée de Roubaix, Faunia tombe sur Junon, laquelle lui propose d'aller faire des courses à Lille.

65. En voiture avec Junon [01:14:16]

Dans la voiture, Faunia interroge Junon au sujet de la gravité de sa maladie.

66. Henri obtient l'autorisation de prélèvement [01:14:32]

Tandis qu'il s'appête à quitter l'hôpital, Henri est rattrapé par une anesthésiste qui lui signe le formulaire d'autorisation de prélèvement.

67. Au Printemps, à Lille [01:14:52]



Sur l'escalator du Printemps, à Lille, Faunia déclare à Junon qu'elle ne fait pas de cadeaux pour Noël et qu'elle ne souhaite pas en recevoir, dans la mesure où elle est juive.

68. Confection du sapin de Noël [01:15:18]

Tout en décorant le sapin de Noël, Ivan questionne Henri au sujet de la brouille avec sa sœur Elisabeth. Il répond qu'il n'en connaît pas vraiment l'origine, et évoque l'hypothèse de l'une de ses aventures avec la baby-sitter de Paul, sans grande conviction.

DECOUPAGE SEQUENTIEL

69. Junon et Faunia au Printemps (suite) [01:15:59]



Les deux femmes essaient des vêtements. Junon confie à Faunia qu'elle n'apprécie pas tellement Sylvia dans la mesure où elle lui prend son petit garçon. Elle ajoute qu'en revanche, Faunia, elle, lui est très sympathique puisqu'elle le débarrasse de celui qu'elle n'aime pas.

70. Confection du sapin de Noël (suite) [01:16:52]

Ivan poursuit son entretien avec Henri et évoque une lettre que ce dernier lui aurait écrite.

71. Elisabeth seule dans sa chambre [01:17:48]

Dans sa chambre, installée à son bureau d'adolescente, Elisabeth écrit. On entend d'abord ses mots en voix *off*, puis elle verbalise son texte, où il est question de son frère Henri et de son fils Paul.

72. Junon et Faunia au Printemps (suite) [01:18:31]

Après une pause cigarette, Faunia retourne aux cabines d'essayage pour y retrouver Junon, qui n'est plus là. Faunia interroge une vendeuse qui lui répond que Junon est partie.

73. Elisabeth seule dans sa chambre (suite) [01:19:02]



Elisabeth poursuit son soliloque en déambulant dans sa chambre. Une fois assise sur son lit, elle s'adresse directement à la caméra. Elle pleure.

74. Le soir, dans la cuisine [01:20:28]

Ivan, Abel et Simon préparent le dîner tandis qu'Henri s'alcoolise en fulminant. La discussion porte toujours sur les raisons qui ont conduit Elisabeth à exiger l'éviction de son frère.

75. Retour de Junon [01:22:25]



Junon rentre chez elle et retrouve Abel qui écoute de la musique dans son bureau. Elle lui annonce que la greffe aura lieu le lundi 1^{er} janvier et que ce sera Henri le donneur. Abel lui propose d'en informer lui-même son fils.

76. Solitude d'Henri [01:23:32]

Chapitre 8

Faunia retrouve Henri, assis seul sur son lit, l'air assommé. Elle lui raconte que Junon a subitement disparu pendant qu'elles faisaient des courses.

77. Tractations d'Elisabeth [01:24:00]

Elisabeth tente de convaincre Junon de refuser la moelle d'Henri et d'accepter celle de son fils Paul.

78. Solitude d'Henri (suite) [01:24:44]



Alors qu'ils sont assis devant la fenêtre, Faunia déclare à Henri : « *Tu n'as pas de famille* ».

79. Junon et Elisabeth [01:24:57]

Dans la chambre de Junon, Elisabeth se confie à sa mère.

80. Henri et Paul à la cave [01:25:24]

Dans la cave, Paul aide Henri à ramasser du bois pour la cheminée. Le jeune homme lui apprend qu'il ne donnera pas sa moelle : ses parents s'y opposent. Henri sera donc le donneur.

81. Rosaimée [01:26:49]



Rosaimée (Françoise Bertin), la « bonne amie » de la mère d'Abel, suscite la curiosité de Basile et Baptiste, les fils d'Ivan, lequel arrive en compagnie de Spatafora, les bras chargés d'un carton rempli de feux d'artifice.

82. Feu d'artifice [01:27:53]



A la nuit tombée, dans le jardin, la famille assiste au feu d'artifice que tirent Ivan et Spatafora. En évoquant le passé, Rosaimée révèle à Sylvia que Simon l'a « donnée » à son cousin Ivan. Sylvia est visiblement bouleversée.

83. Salle des fêtes de Croix [01:30:47]

Simon, Henri, Sylvia et Faunia assistent à un set d'Ivan, qui officie en tant que DJ lors d'une fête organisée à la salle Gustave Dedecker de Croix.

84. Désarroi d'Elisabeth [01:32:15]



La nuit, seule dans la grande maison de Roubaix, Elisabeth appelle « Joseph ».

85. Photos du passé [01:32:28]

Pendant qu'Ivan dort, Sylvia fouille dans un placard et en ressort une vieille boîte à chaussures contenant une série de photos de jeunesse. En regardant les clichés, elle évoque, face caméra, les circonstances de sa rencontre avec Simon, Henri et Ivan.

86. Confession de Simon [01:34:04]



La nuit, Sylvia descend à la cuisine et y retrouve Simon, qui feuillette un livre sur la Grèce antique. Emue, elle le somme de lui expliquer pourquoi il a renoncé à elle quinze ans auparavant. Simon lui raconte le « pacte » passé avec Ivan et Henri.

87. Roubaix, dès l'aube [01:36:39]

chapitre 9

Plusieurs plans de Roubaix, le matin.

Banc titre Journée 3 : « Dim. 24 décembre - Le revenant ».

88. Ivan et Abel au bar [01:36:50]

Ivan et Abel prennent un verre dans un bar de la ville. Abel évoque le passé et la naissance d'Ivan, venu au monde trop tard pour espérer pouvoir sauver Joseph.

DECOUPAGE SEQUENTIEL

89. Simon installe la crèche [01:37:13]

Dans le salon, Sylvia boit un thé en regardant Simon, qui installe la crèche avec Basile et Baptiste.

90. L'enfance de Joseph [01:37:23]



Dans la salle à manger, en compagnie de Faunia, Junon nettoie l'argenterie et évoque la courte enfance de Joseph.

91. Au cimetière de Roubaix [01:38:21]



Ivan et Abel, en compagnie d'un ami de ce dernier, visitent la tombe d'Andrée (la mère d'Abel) qui jouxte celle du petit Joseph.

92. Départ de Faunia [01:39:11]

Tandis que Faunia s'apprête à quitter les lieux en douce en compagnie d'Henri, ils sont surpris par Paul, qui souhaite un bon retour à la jeune femme. Avant de s'en aller, Faunia dessine un cœur sur le poignet de Paul puis l'embrasse.

93. Gare de Roubaix [01:40:05]

En voix *off*, à la gare de Roubaix, Faunia expose les raisons de son départ : elle est juive et ne fête pas Noël. Henri l'accompagne jusque sur le quai.

94. Paul et le cœur de Faunia [01:40:51]



Dans sa chambre, Paul embrasse le petit cœur que Faunia lui a dessiné sur le poignet.

95. Sur le quai de la gare [01:41:00]



Sur le quai de la gare, Faunia ferme les yeux et se concentre. L'image s'éclaircit alors jusqu'au fondu au blanc. Puis elle enlace Henri en l'appelant « *son ami* ».

96. Le Prince Zorro [01:41:21]

Sur une table en bois figure le manuscrit de la pièce de théâtre écrite par Basile et Baptiste : « *Drame - Le Prince Zorro* ».

97. Derniers préparatifs [01:41:27]

Dans la salle à manger, Claude, Paul et Junon terminent de dresser la table pour le repas de Noël.

98. Abel et Sylvia dans la salle de bains [01:41:40]

Abel et Sylvia partagent la salle de bains et finissent de se préparer pour la pièce de théâtre.

99. Les spectateurs prennent place [01:41:53]

Dans le salon, les fauteuils sont disposés en rang pour accueillir les spectateurs de la pièce de théâtre. Basile et Baptiste font payer l'entrée.

100. Abel et Sylvia dans la salle de bains (suite) [01:42:13]



Dans la salle de bains, Abel et Sylvia achèvent leurs préparatifs. La jeune femme se coiffe d'un diadème.

101. Elisabeth reprend ses distances [01:42:43]



A l'étage, Elisabeth emballe ses cadeaux de Noël. Elle demande à Henri de ne pas offrir de cadeau à Paul et ajoute qu'elle préférerait qu'il ne lui adresse pas la parole.

102. Les spectateurs prennent place (suite) [01:43:16]

Sylvia et Abel prennent place à leur tour.

103. Conflit dans l'escalier [01:43:49]

A l'étage, Henri s'emporte et accable Elisabeth au sujet du passé et de la greffe de moelle osseuse.

104. Le spectacle de Noël [01:44:48]



Dans le salon, Basile et Baptiste entrent en scène : le spectacle commence.

105. Conflit dans l'escalier [01:45:43]



A l'étage, Henri poursuit son monologue contre sa sœur.

106. Le spectacle de Noël (suite) [01:46:01]

Sur la scène improvisée dans le salon, la pièce de théâtre de Baptiste et Basile s'achève sous un tonnerre d'applaudissements.

107. Les cadeaux sous le sapin [01:46:44]

Autour du sapin de Noël, les membres de la famille Vuillard s'échangent des cadeaux. La scène se clôt sur les pages d'un album photos dans lequel figurent les clichés que Claude vient de prendre durant cette distribution de cadeaux.

108. Le repas de Noël [01:48:35]

A table, Henri rompt le silence en portant un toast à sa mère et à sa sœur qu'il appelle « *con capitaine et con lieutenant* ». Ivre, il tombe en voulant se rasseoir et s'endort sur le sol.

109. Henri sort de scène [01:50:06]



Abel et Simon transportent Henri dans sa chambre.

110. Au salon [01:50:51]

Dans le salon, la famille est réunie devant le poste de télévision et regarde *Les Dix commandements*.

DECOUPAGE SEQUENTIEL

111. Henri fait le mur [01:51:13]

Chapitre 10

Henri se réveille en sursaut. Il quitte sa chambre en passant par la fenêtre et en escaladant la façade de la maison. Dans la cour, Abel sort les poubelles et demande à son fils pourquoi il ne prend pas les escaliers !

112. Départ pour la messe de minuit [01:53:14]

Henri retrouve sa mère dans la salle à manger. Il finit un verre et propose à Junon de l'accompagner à la messe de minuit. Il invite le jeune Paul qui se joint à eux.

113. La messe de minuit [01:53:58]

Henri, Junon et Paul assistent à la messe de minuit à l'église Saint-Joseph de Roubaix.

114. Devant la crèche [01:54:24]



Basile et Baptiste tombent de fatigue devant la crèche. Ils déclarent à leur père qu'ils attendent l'arrivée de Jésus.

115. La messe de minuit (suite) [01:54:35]

Dans l'église Saint-Joseph, la diaconesse donne lecture du livre d'Isaïe (IX, 1-6)

116. Disparition de Simon [01:55:00]

Il neige. Junon et Henri rentrent de la messe tandis qu'Ivan et Abel grattent le givre sur le trottoir. Abel s'inquiète de l'absence de Simon, qui n'est toujours pas revenu. Henri, Sylvia et Abel partent à sa recherche dans les bars de la ville.

117. Sylvia retrouve Simon [01:56:38]



Sylvia retrouve Simon au comptoir d'un petit bar de Roubaix. Ils reprennent leur conversation laissée en suspens, au sujet du « pacte » que Simon a jadis conclu avec ses deux cousins.

118. Dans la voiture de Sylvia [01:59:06]

Dans la voiture, Simon confie à Sylvia que sans elle, sa vie est dépourvue de sens.

119. Junon aux aguets [02:00:34]

Sylvia et Simon rentrent ensemble. Abel est en train de ranger tandis que Junon somnole dans un fauteuil. Elle ouvre un œil et, le sourire en coin, feint de s'interroger sur l'endroit où Simon et Sylvia vont aller dormir. Abel lui répond que cela ne la regarde pas.

120. Dans les bras de Simon [02:01:16]



Dans la chambre de Simon, Sylvia se déshabille et s'offre aux caresses du jeune homme.

121. Patinoire de Roubaix [02:03:05]

Au petit matin, sur la Grand-Place de Roubaix, deux employés arrosent le sol de la patinoire.

Banc titre Journée 4 : « Lun. 25 décembre - Allégreses »

122. Réveil de Basile et Baptiste [02:03:13]

Dans la chambre d'Ivan, Basile et Baptiste réveillent leur père et l'interrogent sur l'absence de leur mère. Ivan leur explique qu'elle est rentrée tard et qu'elle a sûrement dormi dans la chambre de Simon.

123. Petit déjeuner au lit [02:03:55]



Basile et Baptiste apportent le petit déjeuner à leur mère, allongée aux côtés de Simon, dans la chambre de ce dernier. Tandis que Simon se rhabille en vitesse, Ivan passe dans le couloir et échange un regard avec Sylvia, sans prononcer un mot.

124. Henri fait un jogging avec Paul [02:04:32]

Dans un parc de Roubaix, Henri et Paul font un jogging ensemble. Le jeune garçon fait part à son oncle des hallucinations dont il est victime.

125. Devant la salle des fêtes [02:06:17]

Ivan et Sylvia traînent sur le parking de la salle des fêtes de Croix. Ils évoquent leur première rencontre, une quinzaine d'années auparavant, sur ce même parking.

126. Généalogie de la morale [02:07:10]

Chapitre 11

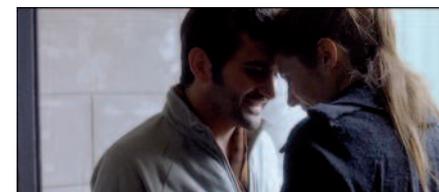
Dans son bureau, Abel tient les comptes de la teinturerie en compagnie d'Elisabeth, d'humeur sombre. Elle demande à son père pourquoi elle est constamment triste depuis qu'elle a quitté l'enfance. Elle pleure. Abel ne trouve pas les mots. En guise de réponse, il lui lit un passage de *Généalogie de la morale* de Nietzsche. La voix d'Abel s'estompe et laisse place à plusieurs plans sur les rues vides de Roubaix. Lorsqu'on les retrouve, Elisabeth et Abel sont désormais installés dans le salon et Abel poursuit sa lecture.

127. Henri sur la balancelle [02:10:27]



Installé sur la balancelle du jardin, Henri fume une cigarette en maugréant pour lui seul.

128. Départ [02:10:42]



Ouverture à l'Iris.

Banc titre : « Au soir – Les adieux ».

Elisabeth et Claude repartent pour Paris, de même que Sylvia et Ivan. Dans l'escalier, Sylvia et Simon s'embrassent avec fougue. Ils se souviennent des mots échangés la veille (*flash-back*). Puis Sylvia rejoint sa famille.

129. Henri au piano [02:11:59]



Dans le salon, Henri joue du piano en compagnie de son père, pendant que Paul fait la sieste. Plans sur le parc, à la nuit tombée, puis sur la tombe du petit Joseph.

DECOUPAGE SEQUENTIEL

130. 1^{er} janvier au matin [02:12:43]



Au petit matin, Abel regarde Junon qui dort encore.

131. Junon se prépare [02:13:13]

Junon prépare sa valise pour partir à l'hôpital et déclare à Abel qu'il n'est pas question qu'il l'accompagne.

132. Elisabeth seule chez elle [02:13:24]

Au même moment, Elisabeth est seule chez elle, dans sa chambre. Elle regarde une photo de Junon, alors âgée d'une trentaine d'années, sur laquelle elle dépose le pendentif en forme de cœur que lui a offert Spatafora.

133. Henri arrive à l'hôpital [02:13:33]

A l'entrée de l'hôpital, Henri fume une cigarette et boit de l'alcool, bien que l'anesthésiste (sortie fumer elle aussi) le lui déconseille fortement.

134. La teinturerie d'Abel [02:14:22]



Dans l'usine d'Abel, Simon prépare les teintures.

135. Henri en salle d'opération [02:14:35]

Deux médecins préparent Henri pour la ponction de moelle.

136. Chambre stérile [02:15:23]

Installée dans une chambre stérile, Junon attend, assise sur son lit.

137. Ponction [02:15:32]



En salle d'opération, les médecins procèdent à la ponction de moelle.

138. Chambre stérile (suite) [02:15:56]

Dans la chambre de Junon, deux infirmières lui apportent des vêtements, emballés dans des sachets en plastique.

139. Teinturerie d'Abel (suite) [02:16:25]



Paul est à la teinturerie d'Abel avec Simon.

140. Salle d'opération (suite) [02:16:32]

Les médecins pèsent le sac de moelle prélevée sur Henri.

141. Teinturerie d'Abel (suite) [02:16:45]



Assisté d'Abel et de Paul, Simon coud des rouleaux de tissu.

142. Livraison de la moelle [02:16:51]



Un coursier livre le sac de moelle au Docteur Zraïdi.

143. Perfusion [02:17:18]

Assisté d'une infirmière, le Docteur Zraïdi lance la perfusion de moelle.

144. Salle de réveil [02:19:00]



En salle de réveil, Henri reprend connaissance et insiste auprès de l'infirmière pour se lever. Il déambule dans les couloirs de l'hôpital avec sa potence à perfusion. Il revêt une combinaison stérile pour pouvoir rendre visite à Junon.

145. Henri pénètre dans la chambre de Junon [02:19:46]



Henri rend visite à Junon. Une épaisse toile plastique sépare le donneur de la receveuse. Henri sort une pièce de monnaie et demande à sa mère si elle veut jouer à pile ou face. Elle accepte, par défi. Henri lance la pièce et la rattrape, mais refuse de dévoiler le résultat du pari.

146. Epilogue chez Elisabeth [02:21:21]



Elisabeth écrit son journal, que l'on entend en voix *off*. Elle quitte la pièce et se rend sur le balcon en buvant du thé.

147. Générique de fin [02:22:08 jusqu'à 02:25:49] Chapitre 12

Le générique de fin défile sur un fond noir.

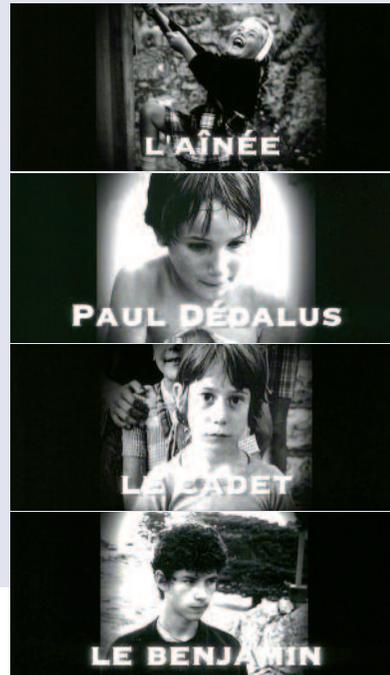
ANALYSE DU RECIT

L'ARBRE QUI ABRITE UNE FORET

La branche et la brèche

Comme le découpage séquentiel qui précède le fait apparaître, la structure globale de *Un conte de Noël* se compose de deux grandes parties (1- à Paris ; 2- à Roubaix), précédées d'une phase d'exposition en trois temps et suivies d'un dénouement patiemment dramatisé (l'opération de Junon), qui laisse toutefois ouverte l'issue de l'intrigue : y aura-t-il rejet ou bien assimilation de la greffe de moelle osseuse ?

La première grande partie du roman familial des Vuillard (**de la séquence 6 à la séquence 27**) se subdivise en autant de chapitres qu'il y a de protagonistes, selon l'ordre d'apparition suivant : 1) *l'aînée* (Elisabeth) ; 2) *Paul Dédalus* ; 3) *le cadet* (Henri) ; 4) *le benjamin* (Ivan). On remarque que ce mode de présentation par



personnage, signalé systématiquement par un banc-titre, est d'emblée placé sous l'égide de la hiérarchie filiale. En effet, ce n'est pas le nom de chacun des enfants qui s'inscrit à l'écran, mais sa position dans l'arbre généalogique, sa place dans la lignée ; ceci à une exception près : Paul Dédalus, qui est ici le seul personnage à faire l'objet d'une désignation personnalisée. Exception d'autant plus notable que la présence de Paul en tant que "tête de chapitre" vient en elle-même contrevenir à la règle qui commande la succession des protagonistes dans cette partie : en effet, il n'appartient pas à la même branche que tous les autres intervenants de l'écheveau relationnel qui s'élabore. Issu de la troisième génération (il est le fils d'Elisabeth), Paul produit du "jeu" (au sens mécanique du terme), dans la mesure où le segment qui le concerne s'intercale entre le chapitre consacré à l'aînée et celui consacré au cadet, avant qu'il ne soit question du benjamin. La présence de Paul introduit donc une dissonance, une rupture structurelle, un changement de niveau dans le système général de présentation par personnage (et ceci n'est pas sans conséquence, comme nous le verrons plus loin - **voir chapitre "Approches thématiques"**).

Time is out of joint (le temps sort de ses gonds)

Dans son ensemble, cette première grande partie se caractérise d'ailleurs par une savante déstructuration du récit, comme si le film était



saisi d'une sorte d'hystérie narrative difficile à contenir. Le spectateur est en effet immédiatement emporté par un véritable torrent polyphonique, qui multiplie les audaces formelles (les adresses directes à la caméra par exemple, comme lorsque Junon nous fait visiter la maison de Roubaix (**séq. 22**)), mais aussi les lieux, les relations intersubjectives, les indications écrites de toutes sortes (voir la prolifération des banc-titres, qui égarent sciemment au lieu de guider) et les différents niveaux de temporalités.

Ainsi, à peine fait-on connaissance avec Elisabeth (**séq. 6**) que l'on quitte déjà le cabinet du psychanalyste auquel elle se confie, pour se retrouver aussitôt projeté cinq ans en arrière (*flash-back* signalé par un banc-titre), dans le tribunal de commerce où a lieu le bannissement d'Henri (**séq. 7**), avant de retourner ensuite à Roubaix et appendre parallèlement la maladie de Junon (**séq. 9** : "Au même moment, à Roubaix") ; tout ceci en à peine dix minutes de



ANALYSE DU RECIT

métrage. De même, l'épisode de la crise du jeune Paul est soumis à un principe de morcellement identique, qui procède d'abord par flashes très elliptiques (séq. 11) pour ensuite se développer par l'entremise d'un nouveau retour en arrière lorsque le jeune homme se confie à son père Claude (séq. 13). Ainsi, dès les prémices de l'intrigue, le récit tire plusieurs fils à la fois et fait voler en éclats toute velléité de progression linéaire au profit d'une fragmentation narrative presque frénétique, traduisant de la sorte la désunion familiale autant que la dé-liaison affective qui caractérise les Vuillard. La forme et le fond jouent d'emblée de concert et placent le spectateur dans l'œil du cyclone filial, au cœur d'une véritable tempête chorale qui fait sortir le temps de ses gonds.

A lui seul, le foisonnement de la distribution témoigne déjà de cette étonnante profusion romanesque. En effet, le film ne compte pas moins de dix personnages principaux (Abel, Junon, Elisabeth, Claude, Henri, Faunia, Ivan, Sylvia, Paul, Simon) et cinq personnages secondaires (Rosaimée, le Docteur Zraïdi, Spatafora, Basile, Baptiste). Tel qu'il est esquissé dès les premières scènes, l'arbre généalogique des Vuillard (tordu dans tous les sens du terme) abrite dès lors une multitude de combinaisons dramatiques potentielles. Voici donc la formule magique de ce conte naturellement proliférant : transformer un simple livret de famille en un roman fleuve déchaîné, traversé par les remous du présent et les reflux du passé.

Time after time (jour après jour)

Une fois la famille réunie (de la séquence 28 à la séquence 129), le livre des Vuillard obéit à un nouveau mode de segmentation, où chaque chapitre correspond à chacune des quatre

journées passées ensemble pour les fêtes de Noël. Un banc-titre signale à nouveau chaque sous-partie, mais en précisant désormais la date et en indiquant le thème traité ou bien le principal événement concerné : premier jour, "Vendredi 22 décembre - La lettre" (séq. 28 à séq. 49) ; deuxième jour, "Samedi 23 décembre - Réunis" (séq. 50 à séq. 86) ; troisième jour, "Dimanche 24 décembre - Le revenant" (séq. 87 à séq. 120) ; quatrième jour, "Lundi 25 décembre - Allégresses" (séq. 121 à séq. 129).



Dans cette seconde grande partie, qui constitue le cœur du film, l'intrigue se stabilise dans un lieu central (la maison de Roubaix) et le récit affiche alors ostensiblement une progression linéaire, rythmée par le calendrier, à l'inverse donc du premier segment. Mais bien qu'elle se

vérifie au niveau de la narration, l'accalmie s'avère pour le moins passagère et somme toute très relative sur le plan dramatique. En effet, la concentration spatiale commande une mise en mouvement perpétuelle des personnages et implique le déploiement d'un montage alterné quasi permanent, lequel autorise la navigation d'une chambre à l'autre (comme si l'on ouvrait une à une les fenêtres d'un calendrier de l'Avent (grandeur nature), favorisant ainsi l'écllosion (puis le développement) de conflits larvés, en même temps que la mise au jour de quelques secrets dissimulés dans les non-dits. Si bien que de l'explosion chorale affichée (première partie), on se dirige alors vers l'implosion programmée (seconde partie) ; et de la figure de la disruption démultipliée, on s'achemine vers le motif de la confrontation généralisée.

En pareilles circonstances, chacun attend inconsciemment du "mauvais fils" une action déterminante : qu'il ne fasse surtout pas tapisserie et qu'il s'emploie au contraire à secouer généreusement le tissu d'ambiguïtés et de faux-semblants qui sert de trame à tout l'édifice familial. Non pour que ce dernier s'écroule, mais bien pour qu'il se redresse. C'est la fonction qu'endosse Henri, avec tout le panache et l'inconséquence que lui procure naturellement le sentiment d'avoir toujours été considéré comme quantité négligeable ou inutile. Prince de la discorde et arbitre officiel des hostilités, Henri s'acquitte parfaitement de son rôle, et ceci dès sa tonitruante entrée en scène : il arrive en pleine nuit (séq. 34) accompagné de sa



nouvelle compagne, sans prévenir quiconque, provoquant la surprise générale. Dès le premier jour, il égratigne les convenances à force de consommation d'alcool et de déclarations bouffonnes à l'emporte-pièce : il annonce par exemple son (faux) mariage avec Faunia (séq. 37), qui déclenche un court moment d'embarras. Le deuxième jour, il provoque un esclandre à table en s'en prenant à Elisabeth et à son époux sans ménager les formes, ce qui lui vaut la réaction *manu militari* de Claude (séq. 56), puis celle de son cousin Simon (séq. 57). Et, le soir du réveillon (troisième jour), il porte un toast "empoisonné" à sa mère et à sa sœur, plein d'ironie et d'impertinence ("con-capitaine et con-lieutenant"), avant de quitter la scène en s'écroulant, ivre mort. Personnage pivot, héraut de la dissension, Henri est l'agent du dérèglement qui tente à sa façon de remettre les pendules à l'heure.

Son action semble presque contagieuse. Ainsi, plus les conflits s'exacerbent et menacent de briser l'harmonie familiale de façade, plus l'écoulement du temps s'en retrouve perturbé, et les aiguilles du cadran relationnel s'affolent alors de nouveau, comme en témoignent les retrouvailles de Sylvia et Simon. En effet, au moment des adieux, le baiser passionné qu'ils

ANALYSE DU RECIT

échangent dans le vestibule (séqu. 128) provoque l'actualisation inopinée d'un *flash-back* furtif, où les amants se souviennent de la discussion de la veille. Le vertige amoureux de Simon, qui clôt cette seconde partie, se traduit ainsi par un nouvel accroc dans l'écoulement linéaire du temps, et annonce en quelque sorte la compression temporelle à venir : l'ellipse de six jours qui intervient entre le moment du départ de Roubaix (25 décembre) et la date de l'opération de Junon (1^{er} janvier).

Dérive chronologique : dans les limbes de l'histoire

Comme on l'a vu, le film use sans compter de toutes les ressources de la narration cinématographique et compose une fresque aussi riche que complexe, dont certaines caractéristiques peuvent d'ailleurs ne pas être perçues à l'issue d'une première vision. Ceci se vérifie dès la séquence d'ouverture, qui, rétrospectivement, apparaît pour le moins énigmatique, tant dans son contenu qu'au niveau de sa place dans la chronologie de l'intrigue.

Cette première séquence se déroule au cimetière, où Abel prononce un discours à la mémoire de son fils défunt, Joseph. Comme notre attention se porte naturellement sur le contenu de ce qui est dit, on omet dès lors de se poser la question suivante : *quand* cette scène se déroule-t-elle ? A quel moment ? S'agit-il de l'enterrement de Joseph ? D'une cérémonie commémorative ayant lieu quelques semaines ou quelques années plus tard ? Hypothèses peu probables, voire totalement invraisemblables, dans la mesure où Abel présente ici la même apparence physique que dans tout le reste du film, et que le petit Joseph est mort depuis trente ans (le 3 février 1968). Qui plus est, on ne



reconnaît aucun membre de la famille Vuillard dans le plan qui montre un rassemblement de personnes faisant face à l'orateur. S'il s'agit d'un *flash-back*, cette fois-ci aucun banc-titre ne le signale, et on ne peut guère le dater précisément ni lui attribuer une place stable dans le déroulement des faits. C'est donc dès les toutes premières minutes du film que le temps "sort de ses gonds"¹ (pour reprendre la célèbre réplique du *Hamlet* de Shakespeare, auquel ce *Conte de Noël* n'est d'ailleurs pas étranger). En effet, cette séquence liminaire constitue une première "greffe" rejetée à l'extérieur du corps du film, plaçant ainsi en exergue l'événement traumatique originel (la mort du premier fils), qui s'avèrera *in fine* la source occulte de tous les conflits et autres dérèglements.

Le flottement chronologique qui caractérise cette séquence introductive se vérifie d'ailleurs également au niveau de la construction de l'espace. A l'exception du plan d'ensemble déjà mentionné (situant Abel par rapport à l'assemblée qui



l'écoute), on ne voit plus ensuite que l'orateur seul, filmé de très près, selon des angles divers, comme s'il était alors déconnecté de la situation, à un tel point que le discours du père prend d'ailleurs des allures de monologue. Le personnage se retrouve donc soustrait au contexte, tout comme la scène elle-même apparaît détachée du reste de l'intrigue.

Le film comporte toutefois une autre scène où Abel se rend au cimetière, accompagné d'un ami et du benjamin de la famille, Yvan (séqu. 91).



On apprend alors que le vieil homme vient se recueillir chaque année sur la tombe de son fils à la veille de Noël, "parce qu'il n'aime pas les anniversaires", répond-t-il lorsque son ami lui pose la question. Dès lors, on pourrait en conclure qu'au lieu d'être un *flash-back*, la première scène du cimetière constitue en fait un *flash-forward*², une annonce de ce pèlerinage rituel qu'Abel effectue annuellement sur la tombe de Joseph. Mais là encore, le déroulement de la



séquence du 24 décembre invalide cette hypothèse, car contrairement à ce que l'on voit dans la première scène, le cimetière est vide et ne présente ce jour-là aucune assemblée d'auditeurs.

Ainsi, sous quelque angle qu'on l'aborde, la séquence liminaire de l'oraison d'Abel demeure non assignable sur le plan chronologique et inassimilable par la diégèse. Ni *flash-back* ni *flash-forward*, elle semble flotter dans les limbes du temps, tout comme le souvenir de Joseph souffle sur chaque branche de l'arbre généalogique des Vuillard.

A l'instar du premier né de la famille, la première feuille qui se détache de la vaste arborescence narrative du film en constitue également la racine.

¹ La scène du prologue en théâtre d'ombres où Elisabeth raconte l'histoire des Vuillard fait également apparaître une entorse à la chronologie : en effet, la voix *off* de la narratrice annonce la naissance de Joseph en 1965, alors que la pierre tombale que l'on voit dans la séquence du cimetière indique que la mort de l'enfant est survenue le 3 février 1968, à l'âge de six ans. Les lois de l'arithmétique permettent donc de rétablir la date de naissance exacte de Joseph : il est en fait né en 1962, et non en 1965 comme il est dit dans le prologue.

² A l'inverse du *flash-back* (ou "analepse"), qui désigne un retour en arrière vers des événements antérieurs, le *flash-forward* (ou "prolepse") consiste à insérer dans le film des images ou une séquence relatant des faits postérieurs à ceux qui sont évoqués par le récit.



APPROCHES THEMATIQUES

SECRETS DE FAMILLE

A bien des égards, la cellule familiale est le terrain privilégié de secrets en tous genres, variables en nature comme en importance, qui circulent et se transmettent le plus souvent de manière paradoxale : dans le silence de ce qui est tu d'une génération à l'autre et dans les non-dits

implicitement véhiculés, lesquels contribuent à la cohésion occulte du groupe autant qu'ils en menacent l'unité.

Les Vuillard n'échappent à cette loi, loin s'en faut. Ils en offrent même une manière de démonstration par l'absurde. En effet, le rassemblement de toute la famille dans le lieu originel (la maison de Roubaix) favorise et exacerbe la divulgation de nombreux secrets, petits et grands, qui semblent croître de manière exponentielle à mesure que passent les jours de vie commune pendant les fêtes de Noël. Certains secrets sont abruptement révélés, d'autres sont simplement esquissés, quand d'autres encore ne cessent de "suinter" à force d'être entretenus ou refoulés.

Feux artificiels

Au moment où elle s'y attend sans doute le moins, Sylvia est victime d'une révélation impromptue qui lui fait l'effet d'un véritable coup de poing. Alors que qu'Yvan et Spatafora tirent un feu d'artifice dans le jardin pour le plus grand plaisir des enfants (séq. 82), Rosaimée lui confie sans ménagement que Simon l'a jadis "cédée" à son cousin, et affirme candidement à la jeune femme que le choix que les trois garçons ont fait à son sujet s'est



avéré être le bon. Alors que la vieille dame assise sur le perron ne semble pas mesurer l'importance ni l'impact de ce qu'elle vient de dire, Sylvia, elle, est évidemment clouée sur place par ce qu'elle apprend, comme dessaisie d'elle-même. Toute sa vie de femme repose donc sur un marché, une négociation : sa relation avec Yvan n'est pas le fruit d'une rencontre amoureuse naturelle et contingente, mais elle résulte au contraire d'une décision sereinement arbitrée par le passé, d'un calcul effectué à son insu. Sylvia réalise alors brutalement qu'on lui a en quelque sorte volé sa vie en décidant froidement à sa place et sans qu'elle en ait jamais été informée. Son couple résulte donc d'un pacte



dont elle était l'enjeu, et ses enfants sont le fruit de cet arrangement dont elle fut jadis la monnaie d'échange. Le feu d'artifice inoffensif qui illumine cet instant d'harmonie familiale résonne alors comme une véritable détonation, une déflagration qui dévaste intérieurement la jeune femme : Sylvia est en effet devenue membre de la famille Vuillard "par alliance", mais d'abord au sens propre avant de l'être au sens figuré. La révélation est d'autant plus violente qu'elle est le fait de la personne *a priori* la moins susceptible de posséder ce genre d'information : Rosaimée, "la fiancée" de la mère d'Abel, laquelle n'appartient pas à la famille à proprement parler ; ce qui implique peu ou prou que tout le monde connaissait l'existence de ce pacte, à l'exception bien sûr de la première concernée.

Dans la scène qui précède la mise au jour de ce secret, Rosaimée offre à Paul une lampe de poche ("pour lire au lit", précise-t-elle) ; un cadeau incongru mais qui anticipe en quelque sorte l'aveuglant coup de projecteur qu'elle va jeter malgré elle sur le passé de Sylvia.

Esquisses et magie blanche

D'autres passages du film laissent affleurer certains "secrets" relationnels recouverts par le

APPROCHES THEMATIQUES

temps, comme lorsque Spatafora, l'ami d'enfance, sonne à la porte et demande à voir Elisabeth (s^éq. 51), en affichant un sourire entendu que Simon lui retourne avec complicité. Spatafora est venu avec des cadeaux pour Junon et Elisabeth, et celui qu'il destine à l'aînée est suffisamment connoté pour laisser deviner la nature de ses sentiments, voire suggérer une liaison passée : il offre en effet à Elisabeth un pendentif doré en forme de cœur. Alors que Junon reçoit un flacon de parfum en lançant une remarque désobligeante et sous-tendue par des préjugés racistes (*"Ça, c'est tombé du camion"*), Elisabeth est au contraire sincèrement touchée par cette marque d'affection. L'émotion qui l'étreint occupe alors tout l'espace du cadre lorsqu'elle fait tourner le bijou devant elle, lequel sert d'embrayeur à une surimpression avec un plan d'ensemble sur la ville



traduisant la rêverie d'Elisabeth, qui s'achève avec le son "parasite" de l'avion qui amène son mari à Roubaix.

Plus tard, elle se servira du présent de Spatafora (qu'elle a donc conservé) pour littéralement "donner un cœur" à celle qui semble en être totalement dépourvu (voir chapitre "Approches esthétiques") : au moment où a lieu l'opération de Junon, Elisabeth, songeuse et seule chez elle, dépose le pendentif doré sur une photo encadrée de sa mère, prise à l'époque de sa jeunesse (s^éq. 132).



De son côté, Faunia offre à Paul un cadeau presque semblable, mais sous une forme dématérialisée, symbolique et pour tout dire assez mystérieuse. En effet, avant de repartir, elle dessine au stylo un petit motif sur le poignet du jeune homme, qui ressemble presque à un



cœur (s^éq. 92). Peu après, Paul porte à ses lèvres le dessin cryptique de Faunia (s^éq. 94) et le montage établit alors une sorte de lien "télépathique" entre les deux personnages. Tandis qu'elle attend son train sur le quai de la gare, Faunia semble effectivement entrer en contact avec l'adolescent et s'adonne à un curieux rituel : elle sert les poings, ferme les yeux et émet un son prolongé qui déclenche l'apparition d'un fondu au blanc, comme si l'éclaircissement soudain de l'image était provoqué par l'intense concentration (le vœu ?) de la jeune femme. Quel est donc la finalité de cet étrange cérémonial ? Le rite auquel elle s'adonne vise-t-il à délivrer Paul de ses maux ? Rien dans le film ne vient ensuite expliquer l'étonnante pratique de Faunia, sans doute un peu fée ou magicienne, qui repart avec son secret personnel sans en dire davantage.



Sous silence

Même lorsqu'il est porté au grand jour et révélé par la froide et objective lumière médicale, le secret familial est toutefois largement placé sous silence. Le diagnostic de la maladie de Junon, par exemple, permet en effet d'expliquer la mort de Joseph : c'est son sang à elle qui fut à l'origine de la leucémie de l'enfant ; Junon est donc à la source du mal et des maux divers qui accablent les Vuillard. Seulement, aucun des personnages ne l'évoque jamais directement, à l'exception notable d'Abel lors de la seconde scène au cimetière (s^éq. 91), comme si cela était finalement acquis depuis toujours de manière inconsciente.

A l'initiale de l'intrigue, il y a d'ailleurs un autre secret de famille, sans doute plus terrible, qui ne sera jamais levé et autorise au mieux la seule spéculation : pourquoi en effet Elisabeth déteste-t-elle son frère Henri à ce point ? Qu'est-ce qui la pousse ainsi à réclamer son bannissement de la famille ? Qu'est-ce qu'Henri a bien pu faire de si terrible pour que sa sœur le considère comme *"le diable"* ou *"le mal en personne"* ? (ce sont les termes qu'elle emploie lors de la séance chez son psychanalyste).

APPROCHES THEMATIQUES

La faillite professionnelle d'Henri n'est évidemment pas la cause de la profonde aversion d'Elisabeth (on voit mal comment cela pourrait engendrer des sentiments aussi extrêmes) : elle constitue juste un prétexte, une opportunité qu'Elisabeth saisit au bond pour exclure son frère du cercle familial et le sortir de sa vie (elle rachète sa dette en échange de son éviction (séqu. 7)). La haine presque irrationnelle qu'elle éprouve à l'encontre d'Henri semble enracinée dans un passé lointain et reste entourée d'un mystère qui s'épaissit à mesure que l'intrigue se déroule. Lorsque l'on remonte le cours du film à l'aune exclusive de la relation Henri/Elisabeth, plusieurs éléments se détachent cependant, comme autant de symptômes possibles témoignant du "suintement" d'un secret englouti.

Sylvia pose d'ailleurs elle-même directement la question à Yvan (séqu. 46) : *"Qu'est-ce qu'il a bien pu faire à Elisabeth ?"*, lequel, ne sachant trop que dire, réplique par une boutade : *"La pudeur me défend de te répondre"*. Puis Sylvia réfléchit un instant et ajoute : *"Ça y est, j'ai trouvé ! Il a couché avec ta sœur ! (...) Oh, ça n'est pas si extraordinaire, tous les frères essayent de coucher avec leurs sœurs"*. Certes, la jeune femme use ici d'un ton léger et volontiers provocateur (ce qui fait que l'on ne s'arrête guère sur ce qu'elle déclare dans un premier temps), mais il n'empêche que la question de l'inceste est celle qui est retenue. Y a-t-il donc eu par le passé une relation de nature incestueuse entre Henri et Elisabeth ? Est-ce pour cette raison que dans la première partie du film (laquelle présente successivement les trois enfants d'Abel et Junon selon l'ordre de leur naissance), le chapitre consacré à Paul se retrouve placé entre celui présentant l'aînée et



celui s'attachant au cadet ? (voir chapitre "Analyse du récit"). En d'autres termes, cet écart structurel par rapport à la règle de présentation par personnage selon la hiérarchie généalogique, indique-t-il de manière cryptée que Paul est en fait le fils caché d'Henri ? Par ailleurs, le patronyme de Paul, "Dédalus", force presque les familiers du cinéma de Desplechin à établir une connexion immédiate entre le jeune garçon et Henri, dans la mesure où "Dédalus" est précisément le nom du fameux personnage qu'interprète Mathieu Amalric (et qui l'a rendu célèbre) dans *Comment je me suis disputé... Ma vie sexuelle* (1995). Qui plus est, l'intrigue révèle que Paul et Henri sont les deux seuls membres de la famille Vuillard à être compatibles avec Junon ; ils partagent donc certaines similarités sur le plan biologique, dont la rareté peut laisser supposer un lien de filiation directe.

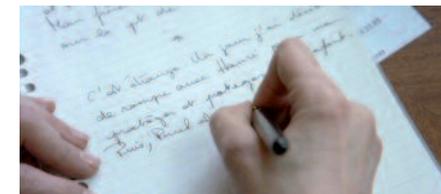
Par ailleurs, Paul éprouve le besoin de se rapprocher d'Henri, alors que sa mère l'en a tenu éloigné depuis ses six ans. C'est lui qui fait la démarche de l'inviter à la réunion de famille pour les fêtes de Noël (séqu. 27). Bien qu'encore adolescent, Paul est donc l'artisan de la réinté-



gration de son oncle (père ?) au sein de la cellule familiale. Symétriquement, Henri se rapproche ensuite de Paul : le jogging qu'ils font ensemble (séqu. 124) est l'occasion d'un moment de complicité qui ouvre à la confiance (comme un père le ferait précisément avec son fils), pendant lequel l'un rassure l'autre au sujet des troubles psychiques dont il souffre. De manière symptomatique, la conversation est d'abord axée sur la question des origines et de ses mystères (*"Tu croyais que t'étais pas le fils de ta mère ?"*, demande Paul à Henri).

Plusieurs détails du film (finalement assez éloquent) laissent donc entrapercevoir la cause réelle et totalement refoulée de la haine qu'Elisabeth nourrit à l'encontre de son frère. Davantage que la gardienne d'un secret indicible, elle en serait plutôt la prisonnière. Lorsqu'elle dit à son psychanalyste qu'elle ne sait pas très bien à quel deuil elle survit, son interrogation a presque valeur de réponse inconsciente : elle survit au deuil d'un frère toujours vivant, mais dont elle a elle-même signé l'arrêt de mort symbolique en provoquant son bannissement, en le jetant littéralement aux "oubliettes". Mais le refoulé fait retour

sans frapper à la porte. Ainsi, quand elle écrit son journal dans la solitude de sa chambre (séqu. 71), la mise en scène lui fait commettre un "lapsus audiovisuel" assez révélateur. Alors que la page de son journal est filmée en gros-plan, la voix *off* égrène les paroles suivantes : *"C'est étrange, un jour j'ai décidé de rompre avec mon frère pour me protéger et protéger mon enfant"*. Le gros plan sur la feuille permet ici d'identifier une différence (infime mais essentielle) entre ce qui est vu et ce qui est entendu : elle dit *"rompre avec mon frère"* mais elle écrit *"rompre avec Henri"*, passant ainsi sous silence épistolaire le terme qui indique



précisément le lien familial, désignant malgré elle "ce qui fait travail" (comme disent les psychanalystes). Elle utilise par ailleurs le verbe "rompre", qui convient sans doute davantage pour parler d'un amant plutôt que

APPROCHES THEMATIQUES

d'un membre de sa famille. Puis elle ajoute en voix *in* : "Il a fallu qu'aujourd'hui je retrouve mon frère et qu'il triomphe, pour que physiquement, je sache que Henri était la maladie". On passe ici habilement de la voix *off* à la voix *in* au moment où l'activité littéraire semble permettre à Elisabeth d'accéder à elle-même. En effet, elle déclare ceci alors même qu'il est établi depuis plusieurs jours qu'Henri est au contraire "la guérison" : il est un donneur compatible et s'avère donc désormais en mesure de remplir la mission thérapeutique qui lui a été assignée dès sa naissance (il constitue un antidote possible à la maladie de Junon alors qu'il ne l'avait pas été pour le petit Joseph). Si "Henri est la maladie", comme le formule Elisabeth, il l'est pour elle : il est à la source de sa névrose et de sa mélancolie chronique, à l'origine du secret indicible qui la retient captive.

Henri lui-même provoque d'ailleurs sa sœur au sujet de cet épisode du passé qui ne cesse de faire écran. Dans la scène du conflit dans l'escalier (séqu. 103), il l'interpelle sans précaution, avec toute la véhémence farouche qui le caractérise, et s'adonne presque à une séance de psychanalyse sauvage : "Tu essayes de te souvenir des offenses que j'ai commises. Et tu l'as oublié ! C'est ton drame ! Il y a une seule personne qui sache les péchés que j'ai commis, et c'est moi. Et tu n'oses pas me le demander. Alors mon sang, il est pourri ? Mais c'est le même que ton fils, imbécile !". Cette dernière réplique ne manque pas d'interpeller tant elle résonne dans toute son ambivalence : Henri veut-il dire qu'il s'agit du "même sang" au regard de la compatibilité avec Junon qu'il partage avec Paul, ou bien en raison de sa propre paternité ? Si le secret



reste entier et ne peut pas être formellement levé, il affleure néanmoins en de diverses et multiples occasions.

Dans un article consacré au film, la pédopsychiatre Martine Leroy-Terquem note également que "l'épisode des coups de poing échangés entre frère et beau-frère (séqu. 56), suivis des soins attentifs et rapprochés donnés par la sœur (séqu. 57), pourrait être une évocation subliminale d'inceste"¹. Il est vrai que dans cette scène, l'attitude d'Elisabeth vis-à-vis d'Henri est diamétralement opposée à celle



qu'elle affecte d'ordinaire : elle nettoie ses blessures avec tendresse et application, approche son visage très près du sien et l'entoure de ses bras de manière sensuelle, à un tel point qu'on a presque l'impression qu'elle l'enlace. Qui plus est, le filmage en plans très serrés ne fait qu'ajouter à l'équivoque de l'instant.

Remarquons pour terminer que le thème de l'inceste transparait par ailleurs au détour de certaines situations impliquant d'autres personnages qu'Henri et Elisabeth. Ainsi, lors de la scène au Printemps de Lille (séqu. 69), Junon pose tout de go une question quelque peu inconvenante à Faunia : "Je me suis toujours demandé comment mon fils était au lit...". De même, dans la séquence de la balancelle (séqu. 40), lors d'une discussion en tête-à-tête avec Henri, Junon lui confie ceci : "Moi aussi, j'étais amoureuse de ta sœur"; puis elle ajoute : "Je n'ai pas envie qu'on m'injecte cette chose blanche dans le corps. Qui sortirait de toi, en plus !".

Ces différentes remarques à connotations incestueuses sont le fait de la mère, qui reste donc en cela fidèle à l'origine de son prénom,

dont le choix ne doit évidemment rien au hasard. En effet, dans la mythologie romaine, "Junon" est la déesse de la Féminité et du Mariage, donc plus femme que mère, mais elle est surtout à la fois la sœur et l'épouse de Jupiter...

En lui-même, ce prénom aussi inhabituel qu'inusité fait donc signe et laisse sourdre d'informulés secrets de famille.

¹ Martine Leroy-Terquem « Un conte de Noël, d'Arnaud Desplechin », *Dialogue* 4/2008 (n° 182), p. 161-164.

URL : www.cairn.info/revue-dialogue-2008-4-page-161.htm.

DOI : 10.3917/dia.182.0161.

APPROCHES ESTHÉTIQUES

ENTRE LES MORTS

Mal et fils

Au-delà de ses accents de comédie débridée et de la truculence de certaines situations, le Conte de Noël de Desplechin témoigne avant tout d'une extrême noirceur. En effet, la sarabande familiale endiablée qu'il met en scène ne se départ jamais tout à fait de son atmosphère funèbre, voire morbide, même lorsqu'il s'agit de mettre en images la formule rituelle et consacrée du "Il était une fois", laquelle prend ici la forme d'un prologue en théâtre d'ombres retraçant la genèse de la famille Vuillard.



Malgré le caractère *a priori* ludique et enfantin du dispositif, les figures de papier découpé défilent à l'écran à la manière d'une procession de spectres hiératiques, sur fond de dessins expressionnistes effrayants ou d'anciennes photos bientôt parcourues de clichés médicaux intra-utérins, dont les couleurs ternies détonnent avec l'ensemble, comme si l'horreur organique venait élabousser la promesse d'une douce rêverie des temps anciens. Basse et endeuillée, la voix *off* d'Elisabeth raconte la maladie de Joseph et énumère la succession des naissances, lesquelles entretiennent toutes un rapport avec la mort. En effet, on apprend que c'est l'incompatibilité biologique de l'aînée qui a décidé de la naissance d'Henri, conçu donc dans l'unique but de contribuer à la guérison de Joseph, tandis qu'Yvan, le benjamin, est venu au monde pour favoriser l'oubli de la disparition du premier né. Dès le prologue, donc, la filiation est envisagée sous un angle exclusif et pour le moins singulier : celui de la mort et de la maladie.

Derrière la polyphonie ostensible du récit, les premiers développements de l'intrigue ne cessent d'ailleurs de tresser et de décliner ce même thème. Devenus adultes, les enfants Vuillard s'avèrent tous en effet frappés par la maladie d'une manière ou d'une autre. Elisabeth souffre dans son âme et c'est dans le cabinet d'un psychanalyste qu'elle fait sa première apparition à l'écran (séc. 6), en confiant au praticien qu'elle est accablée par un chagrin continu et irrationnel. Son fils Paul



est quant à lui sujet à de violentes crises psychotiques (séc. 11 et 13), comme si le mal se transmettait et s'amplifiait de génération en génération. Yvan semble le seul à être en bonne santé ; toutefois, lorsqu'il se rend à l'hôpital au chevet de son neveu, il confie au jeune homme qu'il a lui aussi vécu la même chose lorsqu'il était adolescent (séc. 19) - c'est d'ailleurs ce qu'il commence par rappeler lorsqu'il croise Elisabeth dans le couloir du centre hospitalier : "J'imagine que Paul a dû apprendre que son oncle a été déclaré dingue au même âge ?" (séc. 18), déclare-t-il à sa sœur, comme pour s'excuser de ce passif psychiatrique familial. Mais le fils visiblement le plus atteint par la "malédiction" des Vuillard est évidemment Henri, le cadet, dont l'histriionisme effréné en fait une sorte de doux-dingue, un personnage haut en couleurs, aussi insupportable qu'attachant, totalement déboussolé, tant dans sa vie personnelle que professionnelle. On apprend par ailleurs plus tard (séc. 34) que son histoire sentimentale est elle aussi marquée du sceau de la mort : son épouse Madeleine est jadis décédée dans un accident de la route. Simon, le cousin (qui remplit peu ou prou le rôle de troisième frère - il a été élevé

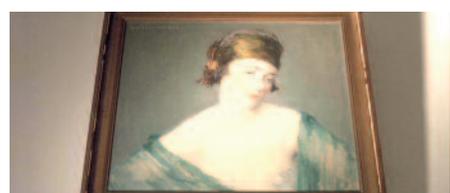
APPROCHES ESTHÉTIQUES

par Junon) n'est pas en reste et se consume secrètement dans la mélancolie : toujours épris de Sylvia, qui a finalement épousé Yvan, il trompe son mal d'amour en se jetant corps et âme dans son activité picturale. Sans exception, les maux et la souffrance caractérisent donc la famille Vuillard, dont les membres dispersés sont par ailleurs réunis à l'occasion d'une circonstance significative : la maladie de la mère et son évolution létale en cas d'absence de donneur de moelle compatible.

Magie noire des images

Faunia, le seul personnage totalement étranger à la famille et à son histoire, est rapidement mise en contact avec l'atmosphère délétère qui imprègne la maison natale. Dès son arrivée, elle est hâtivement présentée aux vivants et fait immédiatement plus ample connaissance avec tous les morts encadrés qui trônent sur le buffet de la salle à manger. A l'intention de sa compagne, Henri retrace en effet la généalogie des Vuillard en détaillant quelques-unes des nombreuses photos soigneusement disposées sur le meuble, à la manière d'un véritable autel dédié aux défunts (s_éq. 34). La séquence s'ouvre sur un gros plan d'une toile peinte représentant Andrée, la mère

d'Abel, qui passe du flou au net au moment où Henri commence son récit, comme si l'aïeule se réveillait sous l'effet de la parole du petit-fils. Pendant plusieurs secondes, le tableau occupe tout l'espace du cadre. Il est filmé en une contre-plongée très prononcée, si bien que le portrait de la grand-mère domine alors littéralement ceux qui la regardent, exacerbant



ainsi le pouvoir des morts sur les vivants. La suite de la séquence ne montre d'ailleurs pas autre chose : alors qu'Henri s'attarde sur les photos de Joseph (le premier né et le premier mort de sa génération), du père de Simon (décédé alors que son fils était encore enfant) et de sa défunte épouse Madeleine, on passe systématiquement d'un plan à l'autre par l'intermédiaire de très longs fondus enchaînés, qui provoquent visuellement la dissolution d'Henri et de Faunia dans les photos des disparus. En d'autres termes, l'étirement et la récurrence des fondus enchaînés transforment à vue les personnages en de véritables fantômes translucides, qui rejoignent alors les nombreuses images encadrées de cet autel des morts. La séquence se clôt sur une composition visuelle qui vient en quelque sorte couronner le dispositif : à l'avant-plan, le regard photographié de Madeleine se dissout dans un geste de Faunia, qui, à l'arrière-plan, passe sa main dans ses cheveux, comme si l'une venait se réincarner dans l'autre par le truchement de ce effet d'image secrètement maléfique.

La séquence de la distribution des cadeaux sous le sapin de Noël (s_éq. 107) fait également intervenir l'élément photographique, d'une manière différente mais dans un but voisin. Alors que tout le monde s'échange des paquets, Claude, le mari d'Elisabeth, s'affaire à tout autre chose : il s'applique à immortaliser l'instant, les yeux penchés sur le viseur d'un antique appareil 6x6. Il prend des photos de chacun des membres de la famille, clichés qui font ensuite l'objet d'un court montage-séquence servant de transition vers la scène du repas. On voit en effet instantanément les photos que Claude vient de prendre : elles apparaissent à l'écran, filmées à la manière d'un banc-titre et



agencées dans un luxueux album (on sait qu'il s'agit de la même soirée dans la mesure où l'on reconnaît les gestes, les attitudes et les vêtements des convives). On passe ainsi directement du mouvement au figement et de l'événement à sa trace. L'acte photographique procède ici d'une sombre alchimie qui transforme sans délai le présent en passé. A peine le moment est-il saisi que déjà s'actualisent les épreuves dûment archivées : l'instant se momifie d'emblée et tous ceux qui se réjouissent autour du sapin ce soir-là sont alors promis à rejoindre un jour l'autel des morts qui figure dans la salle à manger des Vuillard. Ainsi, l'œil de Claude fixe l'inéluctable passage du temps et expose finalement "la mort au travail", si bien que ce moment de joie familiale partagée



s'éteint dans les pages d'un curieux livre d'images inattendues, qui n'est pas sans provoquer un effet comparable à celui d'une vanité picturale.

Cerné par le deuil, la douleur et la mort en puissance, cet étrange Conte de Noël développe un roman noir et macabre, qui prend à rebours toutes les fantaisies innocentes et autres merveilles inoffensives annoncées par le titre. Ceci afin d'investir un territoire plus inquiétant, voisinant parfois avec le fantastique, d'une manière aussi discrète qu'efficace.

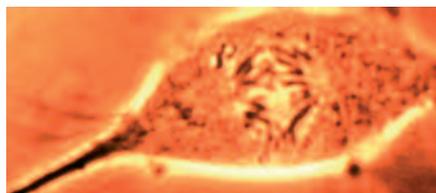
Roubaix sanglante : la marque du vampire

Comme l'indique son prénom de déesse romaine, Junon est le personnage par lequel la chronique familiale contemporaine se retrouve contaminée par les mythes et les légendes intemporels, qui procurent au film son climat d'étrangeté.

APPROCHES ESTHÉTIQUES

Insaisissable, froide et détachée en toutes circonstances, Junon ne possède aucun des traits de la mère de famille dévouée et bienveillante. Au contraire, elle déclare volontiers et sans détour ne pas aimer ses enfants (séq. 40), de même qu'elle manifeste ouvertement suspicion et jalousie à l'égard de Sylvia (séq. 26 et séq. 69), l'épouse d'Ivan. Davantage qu'une simple variation sur la figure traditionnelle de la "marâtre" des contes pour enfants, Junon évoque directement une autre créature imaginaire, beaucoup plus troublante et dérangeante. En effet, son attitude générale ainsi que les caractéristiques distinctives de sa maladie la rapprochent manifestement du vampire, comme en témoignent bon nombre d'éléments du film.

Bien que la vaste demeure de Roubaix n'ait guère l'allure d'un donjon en ruines perdu au fond des Carpates, c'est tout de même en "absorbant le sang des siens" que Junon peut seulement espérer guérir. Atteinte d'un cancer dégénératif, son sang à elle défie presque la rationalité mathématique : "Statistiquement, je suis déjà morte deux fois", déclare-t-elle à son époux Abel (séq. 9), sur un ton absolument neutre, comme si cela n'avait rien d'extraordinaire, avant de préciser qu'elle est dotée "d'un phénotype sanguin très rare" (séq. 10) ;



ce qui sera confirmé plus tard par le Docteur Zraïdi, suscitant cette fois-ci l'étonnement visible du médecin ("Vous avez un gène très singulier..." - séq. 16). Le mauvais sang de la "non-morte" contamine ensuite directement le cadre lors de la séquence de ponction (séq. 17), par le biais d'une série de plans macroscopiques montrant l'attaque de cellules sanguines saines par des cellules cancéreuses (scène qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler le *Dracula* de Coppola, réalisé en 1992, qui contient des images analogues).

Plus tard, la nature vampirique de Junon est en quelque sorte confirmée par la lecture d'une brochure médicale (séq. 49) décrivant les dangers et les possibles effets secondaires d'une greffe de moelle osseuse. Tandis que l'image se teinte d'un rouge incandescent, Junon s'attarde sur le "syndrome de Lyell", qui



présente la particularité notable de provoquer une intense inflammation de la peau et un décollement de l'épiderme. "Le receveur peut brûler vif", en conclut-elle à voix haute ; le greffé risque de succomber à un violent processus inflammatoire, et donc de s'embraser comme un vampire sous l'effet des rayons du soleil...

À l'instar de la créature de la nuit qui peut se soustraire au regard et se télé-porter d'un



endroit à un autre, Junon possède la faculté de disparaître et de réapparaître d'une façon presque irrationnelle. Ainsi, après l'annonce par Elisabeth de la compatibilité de Paul, elle quitte la pièce sans prononcer un mot (séq. 56), puis disparaît mystérieusement pendant plusieurs scènes (littéralement, elle s'évapore du récit). L'aînée part à sa recherche, mais c'est Faunia qui la retrouve au musée de Roubaix (séq. 64), à la faveur d'un pur hasard narratif qui souligne le caractère quasi surnaturel du personnage comme de la situation. L'épisode se répète d'ailleurs une nouvelle fois lorsque les deux femmes vont faire des courses au Printemps de Lille : Faunia s'absente quelques minutes pour fumer une cigarette et lorsqu'elle revient aux cabines d'essayage, Junon n'est plus là (séq. 72). Elle s'est éclipée sans aucune autre forme de procès, selon un rituel de disparition aussi impromptu qu'énigmatique, si bien que la banale séance de shopping s'achève sur une note typiquement fantastique.

Plusieurs autres scènes du film font implicitement référence à la dimension vampirique du personnage de Junon, laquelle semble même être confusément perçue par les petits-enfants. Ainsi, lorsque Abel donne le bain à Baptiste et à Basile (séq. 23), ce dernier interroge

APPROCHES ESTHÉTIQUES

son grand-père sur la surprenante jeunesse de Junon (*"Pourquoi tu es vieux et que ta femme elle est jeune ?"*). Au moment où elle est posée, cette question semble bien évidemment innocente, mais une fois reliée à l'aura inquiétante qui entoure la maîtresse de maison, elle ne manque pas de "faire signe" : en effet, on pense dès lors à la jeunesse éternelle du vampire et également aux traits de l'actrice (Catherine Deneuve), particulièrement épargnés par le passage du temps... Le choix de casting est d'autant plus signifiant et "intertextuel" que Deneuve a par ailleurs incarné une vampire aussi moderne que mémorable dans le fameux film de Tony Scott, *Les Prédateurs* (1983), qui a fortement marqué les esprits et renouvelé le genre de manière considérable.

De même, rétrospectivement, la question de Basile à Abel ne manque pas d'entrer en résonance avec l'une des répliques de Paul lorsque son père l'interroge au sujet de sa crise de démence : d'abord hésitant, le jeune homme finit par déclarer : *"La nuit, ils prennent mon sang"*. L'ombre du vampire plane donc sur le clan des Vuillard, colonise les âmes (autre caractéristique bien connue de la créature mythique) et n'épargne aucune génération. A partir du moment où les proies potentielles sont réunies dans le repaire de Roubaix, les bancs-titres signalant les différents chapitres s'écrivent désormais en lettres rouges (sang) et non plus en blanc... Et dès le premier jour passé chez ses grands-parents, le jeune Paul est assailli par une vision pour le moins symptomatique : il voit un loup dans le salon (séq. 31), apparition sans doute dictée par la légende familiale (voir l'histoire "d'Anatole", le loup vivant dans la cave - séq. 54). Mais lorsque la bête quitte le champ, son départ coïncide avec l'arrivée

soudaine de Junon, en un raccord cut qui établit une continuité stricte entre les deux actions. On le sait, le vampire est aussi une créature métamorphique qui peut prendre plusieurs aspects, et en particulier celui du loup.



Une fois ce contexte établi, le dérèglement de Paul tient alors autant de la voyance que de la pathologie, si ce n'est davantage.

Fantôme, mort-vivant et zombie

Plusieurs autres membres de la famille apparaissent également comme de possibles avatars du bestiaire fantastique traditionnel, à commencer par le personnage d'Henri. Lorsque apparaît à l'écran le banc-titre signalant son entrée en scène (séq. 15), on le retrouve errant dans la rue, filmé de dos en travelling avant. Il porte un long manteau noir et marche lentement, d'un pas mal assuré, comme en équilibre instable. Le dos voûté et les épaules tombantes, il murmure une sorte de litanie incompréhensible et inaudible. Tel qu'il est filmé et caractérisé dans cette scène, Henri présente l'aspect d'un véritable zombie déambulant au hasard dans les rues de Paris. Lorsqu'il s'arrête sur le bord d'un trottoir comme s'il s'agissait d'un précipice, il fait une chute aussi spectaculaire que burlesque : il tombe à la verticale, droit comme un arbre, le corps raide, et se fracasse le nez sur le bitume sans manifester aucune réaction. On a l'impression d'assister à l'effondrement d'un pantin mécanique dont le ressort serait complètement détendu. Le

zombie Vuillard est effectivement "au bout du rouleau" et porte sur ses épaules le terrible fardeau familial : comme Elisabeth le rappelle dans le prologue, Henri est né "inutile" dans la mesure où, enfant, il a failli à la mission curative qui lui était assignée (permettre la guérison de Joseph). Si bien que l'aîné est littéralement

présenté comme un corps vide, dessaisi de ses fonctions vitales et motrices, inadapté biologiquement autant que socialement.

Si Henri possède l'allure d'un zombie échappé d'un film de Romero, son cousin Simon, quant à lui, mène une vie "par défaut", sans substance et sans joie, gouvernée par le dépit amoureux, ce qui en fait une sorte de "mort-vivant" sur le plan existentiel et sentimental. Depuis



l'adolescence, il est toujours très amoureux de Sylvia, comme il le lui confie dans la scène où ils se retrouvent tous les deux dans la voiture (séq. 118). Il déclare en effet à la jeune femme que sa vie personnelle est une véritable prison et que ce qu'il fait sans elle n'a pas beaucoup de valeur à ses propres yeux. En fait, depuis toutes ces années, il vit surtout par procuration, comme il l'avoue dans la suite de sa confession à Sylvia : *"C'est bête hein, mais le sens de ce que je fais est accroché à toi. Tu t'en vas et ça n'a plus de sens. (...) C'est à cause de toi que je vis. Je m'habille pour toi, je me lève pour toi. (...) Je continue à trembler à chaque fois que tu entres dans une pièce"*. Simon vit donc dans le souvenir maladif d'une relation avec Sylvia qui





n'a finalement jamais eu lieu. Depuis qu'elle est la compagne d'Yvan, le jeune homme est à peu de chose près mort à lui-même et fait semblant d'exister en trompant l'absurdité de sa condition par la pratique artistique. Sylvia est visiblement touchée par cette confession aussi sincère qu'inopinée et se rapproche de Simon, pour ensuite adopter une attitude volontiers séductrice, voire provocatrice. Lorsqu'elle enjambe le siège de la voiture pour passer à l'arrière du véhicule, elle déclenche l'essuie-glace par inadvertance, qui chasse alors la neige qui a recouvert le pare-brise : geste contingent et accidentel autant que signifiant sur le plan symbolique, qui intervient alors comme pour ôter le linceul de mélancolie qui étouffe la morne existence de Simon, "le mort-vivant" amoureux.

D'une manière générale, les membres de la famille sont agis (souvent inconsciemment) par l'omniprésence d'un fantôme qui ne cesse de les hanter, celui de Joseph bien évidemment, qui s'actualise à l'écran selon diverses modalités. Par la parole tout d'abord, et ceci dès la première

APPROCHES ESTHÉTIQUES

scène au cimetière (séqu. 2), où Abel prononce un discours sur sa manière particulière de surmonter cette disparition (voir chapitre "Analyse du récit"). Plus tard, lorsque Junon nettoie l'argenterie en tête à tête avec Faunia, elle évoque la courte enfance de Joseph (séqu. 90) en concluant "qu'entre sa naissance et sa mort, cet enfant n'a fait que mourir". Mais le fantôme de Joseph visite également le film de façon plus inattendue, par l'intermédiaire d'images dont le statut demeure flottant et incertain. Ainsi, lorsque qu'Elisabeth consulte son psychanalyste (séqu. 6) et qu'elle lui déclare qu'elle ne comprend pas à quel deuil elle survit, tout en affirmant que cela n'a rien à voir avec son frère décédé, une série de deux plans brefs surgissent pendant qu'elle marque une pause dans son discours : on voit alors un berceau laissé à l'abandon à proximité d'un meuble recouvert d'une bâche de plastique, dans ce qui semble être un grenier, baignant dans une lumière



bleutée qui rappelle l'atmosphère froide des bâtiments médicaux. Ces plans furtifs sont-ils l'expression de la pensée d'Elisabeth (venant donc contredire ses propos et traduisant alors la manifestation inopinée d'un contenu refoulé), ou bien s'agit-il de flashes qui échappent totalement à sa conscience et qui sont perçus uniquement par le spectateur ? Si l'on ne peut guère en décider, toujours est-il que ces fragments hétérogènes et solennels génèrent un certain trouble, dans la mesure où ils

évoquent le passage d'une présence spectrale, de plus en plus affirmée à mesure que l'on se rapproche de l'opération de Junon. Ainsi, le jour de son départ pour l'hôpital, un plan en plongée s'avance vers la pierre tombale de Joseph à la nuit tombée, puis raccorde directement avec la scène suivante, au petit matin, où Abel regarde son épouse qui dort encore. Là, la caméra fait le net sur le fond de l'image où figure une photographie en diptyque de Joseph, comme si c'était ce dernier qui était en train de regarder la scène.



Par ailleurs, tout au long du récit, la multiplication des effets d'ouverture à l'iris (figure de transition largement tombée en désuétude depuis la fin du cinéma muet) procure l'impression tenace que les personnages sont constamment épiés par un œil mystérieux et distant, étranger au monde des vivants mais toujours à l'affût des faits et gestes de chacun, et se manifestant surtout lorsqu'un événement capital est sur le point d'advenir. C'est le cas par exemple lorsque Junon annonce sa maladie à Abel (séqu. 9), puis lorsqu'elle se rend en consultation à l'unité d'hématologie de Roubaix (séqu. 16), ou bien encore quand Elisabeth s'apprête à lire la lettre

que lui a envoyée Henri au sujet de son bannissement (séqu. 28). On retrouve également le même effet quand Henri quitte l'hôpital avec l'autorisation de prélèvement de moelle (séqu. 66), ainsi qu'au moment du retour de Junon après sa disparition inexplicable (séqu. 75). La récurrence de tous ces effets d'ouverture et/ou de fermeture à l'iris (dont on pourrait multiplier les exemples) connote ainsi l'idée d'une vision à distance, d'un regard inhumain, fantomatique, omniscient et toujours invisible. Un regard d'outre-tombe sans doute, qui observe les maux d'entre les morts.



ANALYSE DE SEQUENCE

LEURRE DU LOUP

Cette courte scène d'une minute et 15 secondes se compose de 13 plans et ne concerne qu'un seul personnage : Paul, le fils d'Elisabeth, qui souffre de troubles psychotiques. Peu après son arrivée à Roubaix pour fêter Noël avec toute la famille réunie, le jeune homme est victime d'une hallucination, que la caméra d'Arnaud Desplechin communique au spectateur dans une impressionnante mise en scène du vertige intérieur.

La scène s'ouvre sur un gros plan du poste de télévision du salon, qui diffuse la très célèbre adaptation du *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, filmée par Max Reinhardt et William Dieterle en 1935. Un lent travelling arrière fait ensuite apparaître Paul en amorce épaule, debout et immobile face à l'écran (01), comme hypnotisé par l'image cathodique, qui montre la fin de la scène 2 de l'acte III de la pièce, le moment où Hélène s'apprête à s'endormir à son tour dans la clairière, à la suite des trois autres protagonistes de la comédie shakespearienne, qui sont tous alors sous l'effet du philtre magique administré par le lutin Puck. Le sommeil semble se transmettre et gagner Paul lui-même : un plan rapproché poitrine, filmé de $\frac{3}{4}$ et en légère contre-plongée, le montre portant sa main à sa tempe, comme s'il était soudainement pris de fatigue (02). Puis, par un raccord heurté, on passe de la prise de vue de $\frac{3}{4}$ à un angle de profil, dont l'enchaînement provoque un effet de saute, d'une violence visuelle par ailleurs soulignée par le claquement d'un effet sonore tonitruant. C'est à ce moment que Paul a la vision d'un loup, qui apparaît dans la pièce adjacente dévoilée par la profondeur de champ (03). Le plan se poursuit par un panoramique horizontal vers la gauche, qui va cadrer l'animal immobile en plan moyen (04) ; très

rapide, le mouvement d'appareil génère une forte sensation de vertige et de désorientation, qui traduit le trouble mental du personnage, lequel est en quelque sorte transmis au spectateur par le brouillage de tous les repères spatiaux.

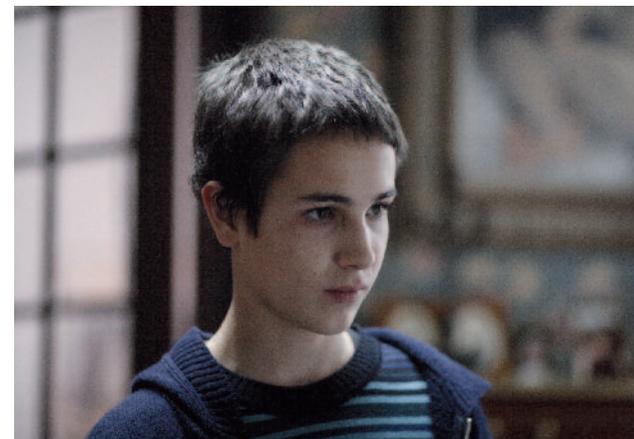
Dès l'apparition du loup, l'espace vacille et semble se renverser, comme signalant le passage vers une autre dimension, vers un autre niveau de réalité : de l'ordre objectif au régime subjectif, du réel à l'imaginaire (la bête rappelle en effet la légende familiale d'Anatole, le loup vivant dans la cave), et du salon des Vuillard aux sortilèges de la forêt magique du *Songe d'une nuit d'été*, lesquels se répandent en quelque sorte par l'entremise du canal télévisuel.

Puis, un raccord à 180 degrés vient encore accentuer le dérèglement des coordonnées spatiales : la caméra épouse désormais le point de vue du loup, si bien que Paul est à son tour regardé par la bête (05). La configuration du plan fait alors apparaître un grand miroir situé derrière le jeune homme, qui dédouble le personnage et procure une forme visuelle au mal dont il souffre. Cet élément du décor dévoile également l'effet de leurre dont nous avons nous-mêmes été victimes : en effet, on réalise alors que la première apparition de l'animal n'était en fait qu'un reflet dans ce grand miroir. Via le truchement de ce dispositif spéculaire "à retardement", le spectateur éprouve ainsi les effets de l'hallucination au même titre que le personnage.

Par un nouveau raccord à 180 degrés, la caméra adopte ensuite le point de vue du miroir (06). Le heurt du point de montage est cette fois-ci redoublé par une rupture de continuité : à la fin du plan précédent, Paul tourne

son visage vers la caméra (vers l'animal) alors qu'on le retrouve désormais la tête penchée vers le sol. "Faux" sur le plan strictement technique, ce raccord est on ne peut plus juste si l'on considère la logique dramatique de la séquence, dans la mesure où il relaie le trouble sensoriel vécu par Paul. Au centre de l'image, les montants de la porte composent un "cadre dans le cadre" accueillant la zone de netteté dans laquelle se tient la bête chimérique, qui semble dès lors presque "sortir" de la tête de Paul, littéralement plongé dans le flou de l'avant-plan.

Sur l'écran de télévision filmé en gros plan (07), c'est l'heure du réveil pour Titania, la reine des fées du *Songe d'une nuit d'été*, alors délivrée par Obéron (le roi des elfes) des effets du philtre d'amour qui l'ont conduite à s'éprendre d'un homme à tête d'âne. Dans le salon, un mouvement rapide de caméra balaie à nouveau l'espace latéralement, mais selon une trajectoire inverse à celle du premier panoramique horizontal, qui part cette fois-ci du loup pour aller chercher son reflet dans le grand miroir (08). Paul est passé à la gauche du cadre ; un plan rapproché poitrine (09) le montre ensuite en train de fermer les yeux tout en inspirant profondément pour reprendre ses esprits, à l'instar donc de Titania, le personnage du film (adapté de la pièce de théâtre) qui passe à la télévision. Le raccord suivant inverse une nouvelle fois les repères spatiaux : Paul repasse à droite de l'écran, tandis qu'un zoom avant accompagne le départ de l'animal et figure ainsi l'extinction progressive de l'hallucination (10).



Le songe de Paul se dissipe totalement lorsque Junon fait irruption dans la pièce en interpellant le jeune garçon (11). Avant de repartir, elle s'inquiète de la pénombre dans laquelle est plongé le salon. "Il fait sombre ici", déclare-t-elle, tandis que Paul retrouve l'usage de la réalité. En effet, du début jusqu'à son terme, cette scène baigne dans une atmosphère et une lumière fantastiques, naviguant entre chien et loup.

La séquence s'achève comme elle a commencé (12), par un gros plan sur le poste de télévision qui diffuse toujours *Le Songe d'une nuit d'été*, où l'on voit Obéron et Titania réconciliés, qui quittent la forêt magique en s'envolant hors du royaume des esprits et des lutins qui s'éveillent lorsque les humains s'endorment. A la manière d'un chœur antique, la lucarne cathodique commente ainsi l'expérience intérieure que Paul vient de vivre. Comme Titania enfin libérée de l'enchantement du philtre malin, Paul parvient à se défaire du leurre du loup, à se délivrer (momentanément) des visions que provoquent ses crises psychotiques.

ANALYSE DE LA SEQUENCE 31

LEURRE DU LOUP - (00:34:45 A 00:36:00) - DUREE : 1 MN 15



01



02



03



04



05



06



07



08



09



10



11



12

APPRENTIS & LYCÉENS AU CINÉMA



Coordination :



“Apprentis et Lycéens au Cinéma” Nord-Pas de Calais

Une opération d'éducation au cinéma et à l'image mise en oeuvre par la Région Nord-Pas de Calais.

Initiée par le Ministère de la Culture et de la Communication, le Centre National de la Cinématographie, la Direction Régionale des Affaires Culturelles.

Avec le soutien du Rectorat de l'Académie de Lille.

En partenariat avec l'ARDIR (Association Régionale des Directeurs de CFA), la Direction Régionale de l'Agriculture et de la Forêt et la Chambre Syndicale des Directeurs de Cinéma du Nord-Pas de Calais.

Avec le concours des salles de cinéma participant à l'opération.

Coordination opérationnelle :
association CinéLigue
Nord-Pas de Calais

