

# HENRI

*un film de yolande moreau*

Apprentis & Lycéens au Cinéma



**RÉGION  
NORD-PAS DE CALAIS**



# SOMMAIRE

page 3  
Introduction

page 4  
Générique et synopsis

page 5  
Biographie

pages 6 à 10  
Découpage séquentiel

pages 11 à 13  
Analyse du récit

pages 14 à 17  
Approches esthétiques

pages 18 à 21  
Approches thématiques

pages 22 et 23  
Analyse de séquence

Rédacteur en chef  
Bruno Follet\*

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

Auteur de ce dossier pédagogique  
Youri Deschamps\*\*

Remerciements  
Yolande Moreau,  
Julie Salvador et Christine Duchier,  
Christmas in July

Crédits photos  
Arnaud Borrel,  
D.R.

Conception et réalisation  
MK2 Communication

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

Publication  
Octobre 2014

## \*Bruno Follet

Coordinateur Apprentis & Lycéens au Cinéma en Nord-Pas de Calais, Bruno Follet est intervenant professionnel en ateliers de réalisation, et formateur en écritures audiovisuelles et cinématographiques, du scénario au montage. Il est aussi rédacteur, auteur et scénariste, *sound designer* et monteur.

\*\*Youri Deschamps dirige la revue *Éclipses* depuis 1994 et collabore ponctuellement à plusieurs autres revues et collections d'ouvrages sur le cinéma (dont *Trafic*, *Positif*, *Contrebande* et *CinémAction*). Conférencier, animateur et programmateur de ciné-clubs, il intervient régulièrement comme formateur et rédacteur de livrets pédagogiques dans le cadre des différents dispositifs nationaux d'éducation à l'image. Il est par ailleurs l'auteur d'un livre sur *Blue Velvet* de David Lynch (éditions du Céfal, Liège, 2004).



## Donner la parole au silence

On ne présente plus Yolande Moreau, dont la carrière d'actrice et le personnage télévisuel des **Deschiens** [01] sont aujourd'hui connus du plus grand nombre. Son travail de cinéaste, amorcé en 2004, est en revanche beaucoup plus rare, plus confidentiel aussi, bien que



01



02



03

**Quand la mer monte** [02], coréalisé avec Gilles Porte, aït rencontré un bel accueil critique et public lors de sa sortie. Il aura fallu cependant attendre dix ans pour que l'ex-égérie de la troupe de Jérôme Deschamps revienne à la réalisation ; un laps de temps important mais sans doute nécessaire pour tremper une griffe, affiner un style et une tonalité propres, autonomes par rapport à une *persona* scénique qui avait finalement constitué la clé de voûte du premier film. Le scénario de **Quand la mer monte** s'appuie en effet sur une matière biographique aisément décodable : on y suit la trajectoire d'Irène Delcourt, comédienne fictive incarnée par l'actrice elle-même, qui part en tournée dans le nord de la France<sup>1</sup> avec son one woman show intitulé **Sale affaire, du sexe et du crime** [03], lequel n'est autre que l'authentique spectacle ayant impulsé la notoriété de Yolande Moreau au début des années 80. Le film mêle ainsi subtilement documentaire et fiction, en un va-et-vient constant et particulièrement fructueux.

Rétrospectivement, on peut donc voir ce premier long métrage comme une œuvre de transition, thématissant la continuité entre création théâtrale et création cinématographique. **Henri** (2014) transforme brillamment l'essai tout en marquant un passage : seule aux commandes cette fois-ci, Yolande Moreau y affirme pleinement son ambition de cinéaste en misant sur

une narration quasi exclusivement visuelle. Ce qui frappe sans doute d'abord, c'est le caractère obstinément mutique du protagoniste masculin et la rareté des dialogues en général. Si le monde du théâtre est toujours présent, il l'est de manière indirecte ou ponctuelle, *via* la présence de Pippo Delbono (célèbre acteur Italien) dans le rôle-titre, et surtout lors de la séquence du spectacle au foyer des « Papillons Blancs », dont les pensionnaires sont interprétés par des comédiens de la compagnie de « L'Oiseau-Mouche », une troupe composée de personnes handicapées mentales issues d'un Centre d'Aide par le Travail artistique situé à Roubaix. Pour le reste, la mise en scène donne surtout la parole au silence et s'attache à ce que le dedans s'exprime essentiellement par le dehors, *via* les postures, les comportements, les gestes, saisis par une caméra sensible mais soigneusement mise à l'abri de toute sensiblerie. Symptomatiquement, la seule séquence dans laquelle apparaît Yolande Moreau inverse ce choix dramaturgique : elle y interprète le rôle savoureux de Tante Michèle, personnage particulièrement volubile, qui débite à toute allure ses instructions

précises et ses calculs savants pour le placement des invités lors de la préparation de la salle polyvalente pour le repas organisé en mémoire de Rita, la défunte épouse d'Henri. Ce court passage de la cinéaste devant la caméra produit évidemment un fort effet de contraste drolatique avec le reste du film : elle est « le moulin à paroles » militaire et déterminé qui débarque en fanfare parmi les taiseux un peu paumés, à commencer par Rosette, le « Papillon blanc » devant aider au service, qui reste littéralement médusée face à une telle dépense verbale.

Cette brève apparition marquante peut également être interprétée comme une façon d'affirmer le *distinguo* entre « Yolande Moreau actrice » et « Yolande Moreau réalisatrice » (Tante Michèle est « le metteur en scène du repas », « la scénographe » de la salle des fêtes), dans la mesure où l'éloquence sera ici principalement le fait des images, de leur composition et de leur agencement, qui s'impriment bien plus durablement dans l'esprit du spectateur que bon nombre de mots d'auteur artificiels souvent vite oubliés. **Henri** fait effectivement montre d'un sens du cadre particuliè-

rement inspiré, où l'ascension d'un terril de bris de verre éclairé par la lune évoque par exemple la peinture de Magritte, et où un champ de pommes de terre sous le soleil couchant cite une toile de Millet. Le film compte plusieurs de ces moments de stase poétique et plastique, dans lesquels la suspension de l'action et de la parole laissent filtrer la solitude des personnages, leur mal de vivre, mais également l'opportunité de l'éveil ou du réveil au hasard d'une rencontre improbable, comme celle d'un Pigeon (Henri) et d'un Papillon (Rosette) sur les plages de la mer du Nord. Si bien que le malheur n'est jamais vraiment triste, en tout cas pas totalement, puisque le ré-enchantement du monde est toujours possible, ne fût-ce que par la grâce de quelques instants volatils intensément partagés.

<sup>1</sup>Bon nombre de scènes d'**Henri** ont également été tournées dans la région Nord-Pas-de-Calais : le décor principal de « La Cantina », que l'action situe aux environs de Charleroi en Belgique, est en réalité un café de Pont-à-Vendin. Le film laisse également apparaître, en toile de fond, la polyclinique de Riamont à Liévin, Aix-Noulette, Carvin, la salle des fêtes de Souchez, l'église de Grenay, le funéraire de Vendin-le-Vieil, Wingles et Vimy. La scène du lâcher de pigeons a été tournée à Roilincourt, près d'Arras.



# GÉNÉRIQUE



## HENRI

Yolande Moreau. 2013. France/Belgique.  
107mn. Format 2.39. Dolby 5.1

Réalisation : **Yolande Moreau**  
Scénario : **Yolande Moreau**  
Productrice : **Julie Salvador**  
Image : **Philippe Guilbert**  
Décors : **Marc-Philippe Guérig**  
Montage : **Fabrice Rouaud**  
Son : **Jean-Paul Bernard, Jean Mallet**  
Mixage : **Jean-Pierre Laforce**  
Musique originale : **Wim Willaert**  
Collaboration artistique : **Héloïse Moreau**  
Assistant à la mise en scène :  
**Frédéric Alexandre**  
Costumes : **Alexandra Charles**  
Maquillage : **Férouz Zaafour**  
Producteurs associés :  
**Christophe Jeauffroy, Jean-Louis Livi, Arlette Zylberberg, Antonino Lombardo**  
Coproducteurs :  
**Jacques-Henri, Olivier Bronckart**  
Distribution France : **Le Pacte**  
Ventes internationales : **Le Pacte**

# SYNOPSIS

## INTERPRÉTATION

Henri : **Pippo Delbono**  
Rosette : **Candy Ming**  
Bibi : **Jackie Berroyer**  
René : **Simon André**  
Rita : **Lio**  
Laëtitia : **Gwen Berrou**  
Madame Monnier : **Brigitte Mariaulle**  
Tante Michèle : **Yolande Moreau**  
Le marchand de frites : **Serge Larivière**  
Gaël, le fils de Laëtitia : **Alexis Meigneux**  
La surveillante du foyer : **Marie-Claire Alpérine**  
Annie, la camarade de chambre de Rosette :  
**Valérie Vincent**  
Roland : **Renaud Rutten**  
Jean-Loup : **Philippe Duquesne**  
Jean-Pierre : **Pascal Demolon**  
Jean-Marie : **Christophe Lambert**  
Nicole : **Sylvie Seddio**  
L'ami de Rita : **Tony Santoccono**  
Client addition compliquée : **Lémi Cétol**  
Bobo : **Bobo, résident muet**  
Frédo, le résident vendeur de bonbons :  
**René Etchewerry**  
L'ami colombophile : **Noël Godin**  
Le frère de Rosette : **Nils Moreau**  
La femme du frère de Rosette : **Christèle Guyot**  
Le DJ du café Halloween : **Bruce Ellison**  
Le policier du commissariat : **Wim Willaert**  
Le patron du café routier : **Michel Masiero**  
**Et les comédiens de la Compagnie de « L'Oiseau Mouche ».**

Une coproduction franco-belge Christmas In July, Versus Production, France 3 Cinéma, F Comme Film. Avec la participation de Canal+, Ciné+, France Télévisions. Avec le soutien du Centre National du Cinéma et de l'Image Animée, de Pictanovo (Conseil Régional Nord-Pas de Calais) et de Manon 3. En coproduction avec la RTBF (télévision belge), Prime Time et Belgacom. Avec le soutien du Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel de la Fédération Wallonie Bruxelles et de Voo, du Fonds Audiovisuel Flamand et du Tax Shleter, du Gouvernement Fédéral Belge et de Inver Invest. Ce film a bénéficié du soutien de la Procirep, de l'Angoa-Agicoa, de l'aide au développement du CNC et du programme Media de l'Union Européenne.

© 2013 - Christmas in July - Versus Production - France 3 Cinéma - F comme Film - RTBF - Prime Time.

**H**enri et Rita, la cinquantaine, d'origine italienne, exploitent un modeste bar-restaurant, « La Cantina », dans les environs de Charleroi, en Belgique. Henri officie en cuisine tandis que Rita s'occupe du service en salle. L'endroit est essentiellement fréquenté par une clientèle d'habitues, dont Bibi et René, indéboulonnables piliers de comptoir et meilleurs amis du patron. Les jours s'écoulent au rythme de l'habitude, selon une routine bien établie, jusqu'à ce que survienne le décès de Rita, aussi soudain qu'inattendu.

Privé de son épouse, il est évident qu'Henri ne pourra assumer seul le bon fonctionnement de « La Cantina ». Sa fille, Laëtitia, lui propose alors d'embaucher Rosette, la jeune femme qui a aidé à servir lors du repas commémoratif organisé après l'enterrement de Rita. Rosette est pensionnaire au foyer des « Papillons blancs », un institut accueillant des personnes atteintes d'un handicap mental léger. Bien qu'un peu « lente » et « différente » dans sa manière de se comporter, Rosette parvient toutefois à s'acquitter des tâches qui lui sont confiées et trouve peu à peu sa place sur son lieu de travail. Henri, de son côté, peine à faire face à ses nouvelles responsabilités. Peu enclin à l'épanchement verbal, il confie son chagrin et ses incertitudes à son penchant pour l'alcool, seul ou en compagnie de ses deux comparses.

Un jour, après le service, Rosette est conviée à l'une de ces fêtes improvisées. Lorsque Laëtitia arrive à l'improviste et surprend la scène, une dispute éclate entre le père et sa fille, qui laisse Henri seul et désespéré. Rosette tente de le reconforter comme elle peut et, pour la remercier, Henri lui offre une ancienne robe de Rita. Une fois rentrée au foyer des « Papillons blancs », Rosette essaie sa nouvelle tenue en compagnie de sa camarade de chambre, laquelle estime que le vêtement est trop petit pour elle. Sans réfléchir, Rosette répond que c'est parce qu'elle est enceinte de son patron, une déclaration qui ne tarde pas à s'ébruiter et qui vaut à Henri la visite de Madame Monnier, l'assistante sociale, laquelle l'informe que, désormais, la jeune femme ne pourra plus venir travailler à « La Cantina ».

Mais Rosette contrevient à cette interdiction et retourne vers Henri, qui s'apprête alors à laisser tomber le restaurant. Ils partent tous les deux vers la mer où ils louent un appartement ensemble. Là, ils passent leur temps à se promener sur la plage et à s'amuser dans les fêtes foraines. Ils se rapprochent l'un de l'autre, tant sentimentalement que physiquement, et un projet de vie commune semble même s'esquisser lorsqu'ils font l'acquisition d'un camion de vente ambulante pour attirer l'attention de « Papillon », comme il la surnomme. De la fenêtre de sa chambre, Rosette le regarde mais n'ira pas le rejoindre.

Lorsqu'il retourne à « La Cantina », Henri rassemble les cendres de Rita et va les disperser dans un champ. Puis il rentre chez lui et danse seul dans la salle de restaurant.





# BIOGRAPHIE

C'est après avoir travaillé quelques années dans un théâtre pour enfants à Bruxelles que Yolande Moreau décide de se consacrer à la comédie. Elle intègre alors l'école de théâtre de Jacques Lecoq, suit une formation avec Philippe Gaulier et, dès 1982, elle écrit *Sale affaire, du sexe et du crime*, un spectacle de one woman show dans lequel elle interprète le rôle d'une femme qui vient d'assassiner son amant. La cinéaste Agnès Varda la remarque sur scène et lui offre très vite ses premiers rôles au cinéma : dans un court métrage d'abord, *7p., cuis., s. de b., ... à saisir*, en 1984, puis dans un long métrage dès l'année suivante, *Sans toit ni loi*, en 1985.

En 1989, elle rejoint la troupe de Jérôme Deschamps et Macha Makeieff, dont elle deviendra l'une des figures de proue. De spectacles (*Lapin chasseur* ou *Les Pieds dans l'eau*) en sketches télévisés (dans *Les Deschiens* sur la chaîne Canal+), elle impose un personnage burlesque autant qu'impassible, fruste, lunaire et volontiers loufoque, qui lui vaut la reconnaissance immédiate du public et les faveurs du grand écran (la même année, en 1995, elle apparaît dans trois films à succès : *Les Trois frères* de Bernard Campan, *Le Bonheur est dans le pré* [01] d'Étienne

01



Chatilliez et *Le Hussard sur le toit* de Jean-Paul Rappeneau). En 2001, forte d'une filmographie de dix-neuf longs métrages, elle dévoile une autre facette de son talent dans *Le Lait de la tendresse humaine* [02] de Dominique

Cabrera, où on la découvre dans un registre très différent.

En 2004, elle coécrit et coréalise *Quand la mer monte...* avec Gilles Porte, où elle joue le rôle (tiré de sa propre expérience) d'une comédienne-humoriste en tournée dans le nord de la France et en Belgique. Pour ce film, elle se voit décerner le Prix Louis Delluc du meilleur premier film puis les César de la meilleure première œuvre de fiction et de la meilleure actrice.

En 2008, elle rejoue *Sale affaire, du sexe et du crime* à l'occasion du Festival International de la Bande Dessinée d'Angoulême, dans une nouvelle mise en scène, illustré en direct par le dessinateur Pascal Rabaté.



02



03

Elle est également l'actrice vedette de *Séraphine* [03] de Martin Provost, biographie filmée de l'artiste peintre Séraphine de Senlis (de son vrai nom Séraphine Louis). Son interprétation lui vaut, en 2009,

le César de la meilleure actrice pour la seconde fois de sa carrière. Elle tient aussi en 2008, avec son compatriote belge Bouli Lanners, le haut de l'affiche de *Louise-Michel* [04], une comédie sociale, satirique et burlesque signée Benoît Delépine et Gustave Kervern, deux piliers du fameux *Groland* de Canal+.



Elle y interprète le rôle d'une ouvrière picarde qui propose à ses collègues d'investir collectivement leurs indemnités de licenciement dans l'engagement d'un tueur professionnel

04



05

chargé de liquider le patron qui vient de fermer leur usine. En 2010, elle joue dans *Mammuth* [05] des mêmes réalisateurs, et apparaît également dans *Gainsbourg, vie héroïque* de Joann Sfar. En 2011, elle retrouve le réalisateur Martin

Provost qui lui offre, après *Séraphine*, le rôle principal de

*Où va la nuit* [06], aux côtés de Pierre Moure, Édith Scob et Laurent Capelluto. Dans ce film, elle joue le rôle d'une femme battue, Rose Mayer, qui assassine son mari et part vivre avec son fils à Bruxelles. En 2012, dans *Camille redouble* [07], elle interprète la mère de Noémie Lvovsky, subitement replongée dans son adolescence durant les années 1980.



06

En 2013, Yolande Moreau préside la cérémonie des Magritte, l'équivalent belge des César. Elle y remporte le

Magritte de la meilleure actrice dans un second rôle pour *Camille redouble*. L'année suivante, elle réalise *Henri* (dans lequel elle fait également une courte apparition), qui est en quelque sorte son « deuxième premier long métrage » en tant qu'auteur, puisque, cette fois-ci, elle signe seule l'écriture du scénario ainsi que la mise en scène.



07



# DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL

Les repères temporels figurant entre crochets sont exprimés en [Heure : Minute : Seconde] et ne correspondent pas nécessairement au chapitrage du DVD, lequel ignore le plus souvent la notion de séquence à proprement parler. 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 dans le découpage séquentiel.

## 01. Une journée ordinaire à « La Cantina » [00:00:00] Chapitre 1



Le titre du film s'inscrit à l'écran en blanc sur fond noir. Juché sur une échelle, Henri installe une guirlande sur la façade de « La Cantina », le bar-restaurant qu'il exploite avec son épouse Rita, laquelle accueille Roland, un habitué, venu déjeuner en compagnie d'un groupe de collègues de travail. Tandis que le générique défile à l'image, Henri interrompt ses travaux de décoration à la demande de Rita et transporte son échelle vers l'arrière de la maison. Les brefs échanges dialogués indiquent l'origine italienne des deux protagonistes.

À l'intérieur, Henri s'attelle en cuisine à la préparation des repas, pendant que Rita s'occupe du service en salle. Le cuisinier s'accorde ensuite un moment de détente et en profite pour boire une bière tout en observant le vol des pigeons dans le ciel. Arrivent Bibi et René, les deux meilleurs amis d'Henri, venus boire un verre.

Le soir, Henri sort les poubelles et descend les volets de « La Cantina », aidé par son épouse.

Tandis que Rita va se coucher, Henri termine sa bière en regardant un peu la télévision, qui diffuse un vieux western en noir et blanc. Puis il monte à l'étage et rejoint Rita dans la chambre.

## 02. Panne de batterie [00:06:50]



Le lendemain matin, Henri replace les poubelles dans l'arrière-cour de « La Cantina », quand Rita, au volant de sa voiture, lui demande de bien vouloir pousser le véhicule, dont la batterie trop faible empêche le démarrage. Henri s'exécute, bientôt aidé par un groupe d'habitants du quartier.

## 03. Le pigeonnier d'Henri et le malaise de Rita [00:07:40]



Dans l'arrière-cour de « La Cantina », Henri agite une crécelle pour faire revenir ses pigeons, qui prennent place dans le pigeonnier où il les nourrit en les regardant s'ébrouer autour des mangeoires. Arrive soudain Laëtitia, la fille d'Henri et Rita, qui vient prévenir que sa mère a été victime d'un malaise et qu'elle est à l'hôpital.

## 04. Au chevet de Rita [00:08:47]



À l'hôpital, Henri et Laëtitia sont au chevet de Rita, plongée dans le coma. Laëtitia fond en larmes et quitte la chambre en s'excusant auprès de son père.

## 05. L'enterrement de Rita [00:09:30] Chapitre 2



Sur le parvis de l'église, famille et amis sont rassemblés pour l'enterrement de Rita. Plus tard, au crématorium, Henri et ses proches se recueillent dans le silence en fumant une cigarette.

## 06. Préparatifs à la salle des fêtes [00:10:50]



À la salle des fêtes, Tante Michèle dirige la mise en place des tables tout en accueillant Rosette, « le Papillon blanc » qui doit aider au service. Mais Tante Michèle s'exprime tellement vite que la jeune femme, atteinte d'un handicap mental léger, reste interdite face aux multiples informations et aux différentes consignes qui lui sont délivrées en un temps aussi bref.

## 07. Hommage musical à Rita [00:12:14]



Les invités ont pris place autour des tables. Rosette fait le service. Un homme se lève et prend la parole pour rendre hommage à la défunte, en diffusant un disque qu'elle appréciait beaucoup, dit-il. Des enfants jouent

bruyamment dans la salle et se font réprimander par leur mère. Maladroitement, l'assemblée reprend en chœur la chanson d'Umberto Tozzi, *Ti Amo*, tandis qu'Henri, lui, reste muet. À la fin du repas, Tante Michèle paie Rosette pour son travail et Laëtitia lui propose de la ramener en voiture, dans la mesure où Henri, qui a beaucoup bu, n'est plus en état de conduire. Seul avec ses deux amis, Bibi et René, Henri danse dans la salle déserte au rythme de la chanson italienne, pendant que Bibi fouille dans la cuisine pour trouver quelque chose à boire.

## 08. Un dernier verre pour saluer la défunte [00:16:08]



À la nuit tombée, les trois compères boivent leurs dernières bières à proximité d'une usine de recyclage de verre, en évoquant à leur façon la mémoire de Rita. Henri s'éloigne ensuite de ses deux amis et entreprend de gravir le monticule de déchets de verre. Une fois arrivé au sommet, il s'allonge et regarde le ciel enténébré.

# DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL

## 09. Le réveil d'Henri sur le terril de verre [00:18:33]

### Chapitre 3



Au petit matin, tandis que des camions vont et viennent dans l'usine de recyclage, Henri se réveille. Depuis le sommet du terril de verre sur lequel il a passé la nuit, il observe les alentours de la zone industrielle puis repart à pied, muni du sac plastique qui contient l'urne funéraire dans laquelle ont été déposées les cendres de Rita.

## 10. L'avenir de « La Cantina » [00:20:42]

De retour à « La Cantina », Henri reçoit la visite de sa fille Laëtitia, accompagnée de son fils Gaël, lequel a les yeux rivés sur sa console de jeux portative. Laëtitia interroge son père sur la façon dont il compte s'y prendre pour exploiter seul le bar-restaurant. Elle lui propose d'embaucher un « papillon blanc » pour le seconder et lui soumet le nom de Rosette, qui a fait le service la veille à la salle des fêtes.

## 11. Rosette reçoit les consignes de son futur travail [00:23:48]

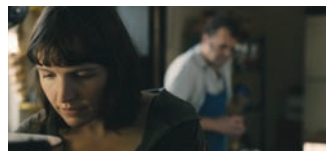


Laëtitia explique à Rosette toutes les tâches qu'elle devra accomplir quotidiennement au restaurant, en lui montrant chaque geste et déplacement, sous l'œil de Madame Monnier, l'assistante sociale qui s'occupe d'elle.

## 12. En silences [00:25:05]

Rosette retourne au foyer des « Papillons blancs » accompagnée de Madame Monnier, puis regagne silencieusement sa chambre, qu'elle partage avec une autre pensionnaire. Pendant ce temps, à « La Cantina », Henri installe l'urne funéraire contenant les cendres de Rita sur l'une des étagères de la salle de restaurant.

## 13. Le premier jour de travail de Rosette [00:26:48]



Alors qu'il s'était assoupi à l'une des tables du restaurant, Henri est réveillé par le bruit de la poubelle à roulettes que Rosette est en train de déplacer à l'extérieur. La jeune femme s'emploie ensuite à dresser les tables, disposant chaque couvert à son rythme, en des gestes lents et appliqués. Un couple de clients arrive ; Henri les accueille et les installe. En fin de journée, Rosette rentre seule au foyer.

## 14. La vie au foyer des « Papillons blancs » [00:29:24]



Au foyer, Rosette s'attarde un peu dans la salle commune où un groupe de pensionnaires regarde la télévision. Dans sa chambre, elle se dirige vers le calendrier accroché au mur, sur lequel figure une reproduction de *L'Angélu*, le célèbre tableau de Millet. Elle

arrache un feuillet de l'éphéméride et lit à sa camarade de chambre la blague qui y est écrite.

Dans le couloir, Rosette croise un résident qui lui demande « un bisou », puis « un deuxième ». Elle s'exécute de bonne grâce et offre à l'homme le feuillet du calendrier.

## 15. Deuxième jour de Rosette aux côtés d'Henri [00:30:33]

### Chapitre 4



À « La Cantina », Rosette sort la poubelle à roulettes et s'emploie ensuite à plier consciencieusement les serviettes en papier, sous l'œil amusé de quelques clients attablés.

Henri s'active en cuisine et appelle Rosette pour qu'elle vienne chercher les assiettes. « *Y'a plus de terrine* », l'informe-t-elle. Alors Henri divise en deux les tranches déjà coupées, de manière à pouvoir servir tout le monde.

Henri est un peu débordé, en cuisine comme à la caisse, où un client rectifie son addition, en la faveur du restaurateur qui avait omis de comptabiliser certaines consommations.

À la fin de la journée, Henri, exténué, s'endort sur sa chaise.

## 16. Sortie à la piscine municipale [00:32:28]

Les pensionnaires du foyer des « Papillons blancs » se rendent en bus à la piscine. Là, Rosette observe avec insistance un couple qui s'embrasse dans le bassin. L'homme projette de l'eau en sa direction et lui demande fermement de s'en aller. Elle rejoint alors la partie de la

piscine réservée à son groupe, qui suit un cours de natation. Mais elle plonge la tête sous l'eau pour observer les jambes du couple qui s'enlace. Dans le bus du retour, le groupe chante à tue-tête tandis que Rosette reste silencieuse.

## 17. Rosette découvre le pigeonnier d'Henri [00:35:00]



Tandis que Rosette rentre la poubelle dans l'arrière-cour de « La Cantina », Henri agite sa crécelle pour rappeler « Nestor », l'un de ses pigeons, qui apparaît dans le ciel et regagne sa place dans le colombier, sous les yeux ébahis de la jeune femme.

## 18. Bibi, le papillon et la tortue [00:36:53]



Au comptoir, Bibi taquine Rosette qui est en train de travailler. Il lui demande si elle est un « papillon qui sait voler ». « *On a aussi une tortue* », lance-t-il en regardant le livreur de boissons qui passe dans le bar avec un fût de bière sur le dos.

## 19. Au club de colombophilie [00:37:15]



Au club de colombophilie, Henri fait baguer ses pigeons qui sont ensuite placés dans des casiers. Rosette assiste à la scène avec beaucoup d'attention. Bibi et René leur proposent de les accompagner à un grand lâcher organisé par le Club Béthune, de l'autre côté de la frontière.

## 20. En voiture et en chantant [00:38:11]



Henri conduit. Rosette, tout sourire, est assise à l'arrière de la voiture, entre Bibi et un ami colombophile, lequel entonne une chanson en latin (« *Rosa, rosa, rosam* »), en l'honneur du prénom de la jeune femme. Ils décident de faire une halte pour boire un verre de « rosé » dans un petit bar de bord de route.

## 21. Le lâcher de pigeons [00:39:00]

### Chapitre 5

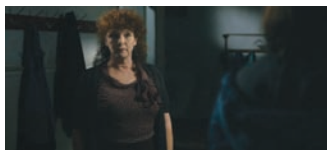


Rosette, Henri et ses trois compères assistent à un spectaculaire lâcher de plusieurs centaines de pigeons.



# DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL

## 22. Rosette rentre tard au foyer [00:41:00]



Lorsque Rosette rentre au foyer des « Papillons blancs », il est beaucoup plus tard que ne le permet l'horaire autorisé. Elle se fait rappeler à l'ordre par Madame Monnier, l'assistante sociale, puis regagne sa chambre en sanglotant. Annie, sa camarade, la regarde tout en continuant son tricot.

## 23. Rosette vend des billets pour le spectacle des « Papillons blancs » [00:42:42]



Pendant qu'Henri, Bibi et René écoutent religieusement le bulletin météo au comptoir de « La Cantina », Rosette tente de leur annoncer quelque chose mais ne mobilise aucune attention. Par dépit, elle entreprend alors de débarrasser les tables et fait tomber une bouteille d'huile qui se brise sur le sol. Lorsqu'elle se baisse pour nettoyer, offrant son postérieur à la vue des trois hommes, Bibi en profite pour formuler quelques remarques grivoises, auxquelles la jeune femme ne réagit pas. Elle profite cependant de ce regain d'intérêt à son endroit pour leur vendre des billets pour le spectacle annuel des « Papillons blancs ».

## 24. Le jour de la représentation au foyer [00:44:30]

Henri et ses deux acolytes arrivent un peu en retard. Dans le parc du foyer, ils croisent un résident qui vend des gâteaux et des boissons. Sur scène, un pensionnaire du foyer interprète un poème de Jean Tardieu, *La même néant*. Puis, entourée d'un groupe de « Papillons » déguisés pour la circonstance, Rosette chante une chanson.

Après le spectacle, dans la cour du foyer, Rosette présente Henri et ses amis à son frère, accompagné de son épouse et de leur nouveau-né. Un résident s'approche et entonne une chanson de Daniel Balavoine : « *Je me présente, je m'appelle Henri, je voudrais bien réussir ma vie, être aimé...* »

## 25. La tournée de Bibi [00:48:30] Chapitre 6



Installé au comptoir de « La Cantina » avec René et Henri, Bibi invite Rosette à venir prendre un verre de vin en leur compagnie, pour la récompenser du bon travail qu'elle accomplit, dit-il. Bibi remplit le verre de Rosette à deux reprises, qu'il lui demande de boire d'un seul trait.

Plus tard, Rosette s'est assoupie sur une table, toujours encombrée des couverts qui n'ont pas été débarrassés. Les trois amis sont bien éméchés et chantent une chanson grivoise. Arrive Laëtitia, qui met fin à la fête improvisée et sermonne son père au sujet de son comportement peu professionnel et de son attitude envers Rosette. Une dispute éclate. Laëtitia repart en claquant la porte.

## 26. Rosette reconforte Henri [00:51:49]



Rosette rejoint Henri à l'étage, dans la chambre, et tente de le reconforter. « *Toi, tu es gentille, mon petit papillon* », lui déclare-t-il avant de lui offrir l'une des robes de Rita et de l'embrasser sur la joue.

## 27. La nouvelle robe de Rosette [00:53:06]

Rosette rentre à pied au foyer en empruntant le pont qui surplombe l'autoroute. Elle emporte avec elle la robe offerte par Henri, qu'elle a placée sur un cintre.

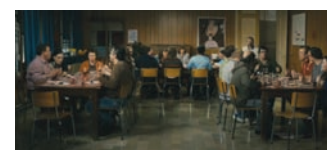
Lorsqu'elle regagne sa chambre, elle essaie la robe sous le regard d'Annie, qui lui fait remarquer que le vêtement est trop petit pour elle. « *Non c'est pas trop petit, lui rétorque Rosette, c'est parce que je suis enceinte...* » Arrive ensuite Madame Monnier, l'assistante sociale, qui annonce que l'émission de télévision *Plus belle la vie* va commencer. Remarquant la nouvelle robe de Rosette, elle lui propose de la réajuster à sa taille pour le lundi suivant.

## 28. Le pigeon perdu [00:54:37]



Rosette prend son service à « La Cantina » vêtue de sa nouvelle robe, ce qui n'est pas sans troubler Henri. Arrivent Bibi et René, qui rapportent un pigeon perdu avec une patte abîmée.

## 29. Rumeur à la cantine du foyer [00:55:55]



Dans le réfectoire du foyer, Annie annonce à l'assemblée que « *Rosette va avoir un bébé* ». Les questions quant à l'identité du père se multiplient et agitent le groupe, de plus en plus bruyant. Un résident déclame un poème grivois et Rosette déclare « *qu'il s'agit de son patron* ». Madame Monnier, présente dans la salle, a tout entendu.

## 30. Visite de Madame Monnier à « La Cantina » [00:56:56]



Alors que les trois compères écoutent la radio au comptoir, arrive Madame Monnier, qui souhaite s'entretenir avec Henri. Elle l'informe que Rosette prétend qu'elle est enceinte et qu'elle va être examinée chez un gynécologue. Elle précise également qu'il est préférable que Rosette ne vienne plus travailler à « La Cantina ».

Après le départ de Madame Monnier, Bibi interroge Henri au sujet de ce qu'il vient d'entendre. Henri se fâche, jette son verre sur le sol et casse un pot de fleurs pour manifester sa colère et son incompréhension. La discussion s'envenime, si bien que Bibi et René décident de quitter les lieux.

## 31. L'urne brisée [00:59:10]



Plus tard dans la soirée, la colère d'Henri, qui a vidé plusieurs bières, redouble. Il décroche un cadre du mur et le jette à terre. Puis, d'un coup de balai, il renverse les trophées disposés sur l'étagère, geste qui a également pour effet de briser l'urne funéraire contenant les cendres de Rita, qui se répandent sur le sol. Henri tente alors de les rassembler dans ses mains et les dépose délicatement sur le comptoir, où il place sa tête, accablé par la tristesse.

Il se munit ensuite de son balai, qu'il manipule comme un bâton de meneur de fanfare, et quitte « La Cantina » en marchant au pas vers le foyer des « Papillons blancs », au rythme d'une musique orchestrale qu'il est le seul à entendre.

## 32. Tapage nocturne au foyer [01:01:16]



En pleine nuit, devant le foyer des « Papillons blancs », Henri appelle bruyamment Rosette, qui le regarde à travers la fenêtre sans lui répondre. La surveillante pénètre dans la chambre, tire les rideaux et demande à la jeune femme de retourner se coucher.



# DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL

## 33. Henri et Rosette quittent « La Cantina » [01:01:53] Chapitre 7



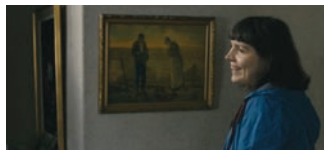
Le lendemain, Rosette quitte le foyer en cachette et va prendre son service à « La Cantina ». Là, Henri lui ordonne sèchement de retourner d'où elle vient. Il a fait son sac et déclare qu'il ferme le restaurant, qu'il s'en va. Rosette lui répond qu'elle veut partir avec lui, qu'elle se fiche de Madame Monnier dans la mesure où elle est majeure. Ils prennent la route tous les deux dans la voiture d'Henri, en direction de la mer.

## 34. Face à la mer [01:05:50]



Sur la digue, Henri et Rosette regardent la mer et écoutent le cri des mouettes.

## 35. Location d'un appartement [01:06:30]



Henri et Rosette louent un appartement avec vue sur la mer. Tandis qu'Henri s'installe à table pour boire une bière, le regard de Rosette est attiré par un tableau accroché au mur : une reproduction de *L'Angélus* de Millet, qu'elle

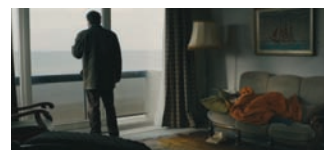
est contente de reconnaître. « *Mon calendrier* », dit-elle à Henri, lequel, évidemment, ne peut pas savoir de quoi elle parle. Rosette s'installe ensuite dans le fauteuil du salon et s'amuse avec la commande électrique qui permet de changer de position.

## 36. Henri interroge Rosette au sujet de sa prétendue grossesse [01:07:48]



Après une promenade sur la plage déserte, Henri et Rosette regagnent l'appartement. Ils répartissent les chambres et Henri l'interroge au sujet « *de ce qui s'est passé l'autre jour* ». Elle répond que « *c'était une blague* ».

## 37. Henri rapporte des croissants [01:09:35]



Le lendemain matin, lorsque Rosette se lève, elle cherche Henri dans l'appartement. Il revient peu après avec un sachet de croissants. « *Il faut prévenir Madame Monnier* », conseille-t-il à Rosette, qui somnole sur le canapé.

## 38. Frites sur la digue [01:10:45] Chapitre 8

Henri et Rosette se promènent sur la digue et achètent de quoi manger à un camion de frites. Ils se restaurent face à la mer, sans rien se dire.

## 39. Henri appelle Bibi [01:12:16]



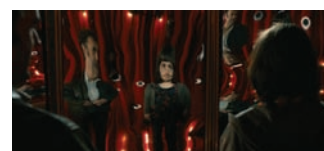
Dans un bar, Henri appelle Bibi et l'informe qu'il est à Middelkerke avec Rosette, qu'il est parti parce qu'il en avait marre. Il demande à son ami de lui communiquer le numéro du foyer des « Papillons blancs », qu'il note sur un sous-verre en carton. Pendant qu'Henri va aux toilettes, Rosette prend le sous-verre et modifie au stylo le numéro de téléphone. Lorsqu'Henri revient, il fait tourner le sous-verre sur le comptoir et l'y abandonne.

## 40. Jeux de plage [01:13:50]



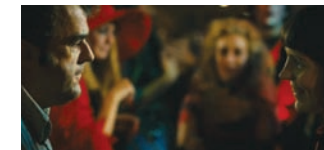
Pendant qu'Henri dort tout habillé sur la plage, Rosette a transformé le sous-verre de carton en petit bateau, qu'elle s'amuse à faire voguer sur une voie d'eau.

## 41. Fête foraine [01:14:37]



Henri et Rosette se rendent à une fête foraine. Ils rient devant l'image que leur renvoient les miroirs déformants.

## 42. Le bar d'Halloween [01:17:08]

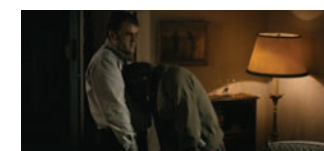


Le lendemain, ils retournent au camion à frites - qui est à vendre, leur signale le patron - puis à la fête foraine, où Rosette a gagné un gros ours en peluche.

Dans un bar, ils regardent danser des clients habillés en costumes d'Halloween. Un homme déguisé en squelette s'approche de leur table et invite Rosette à danser. Henri reste seul avec l'ours en peluche et consomme plusieurs bières pendant que la fête bat son plein. Puis, d'un pas mal assuré du fait de l'alcool, il se décide finalement à rejoindre la piste et danse avec Rosette.

Ils rentrent ensuite à pied, sous une pluie battante.

## 43. Déclaration muette [01:20:13]



Lorsqu'ils arrivent à l'appartement, Henri et Rosette sont complètement trempés. Henri prête un gilet à la jeune femme pour qu'elle ne prenne pas froid et l'aide à boutonner correctement le vêtement. Rosette se penche en avant et laisse tomber sa tête contre la poitrine d'Henri. Ils restent immobiles et silencieux dans cette position pendant plusieurs secondes.



# DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL

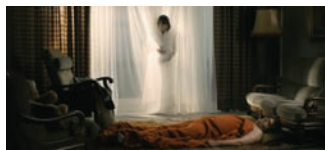
## 44. Négociations [01:21:18]

### Chapitre 9



Henri et Rosette retournent voir le propriétaire du camion à frites et en négocient le prix. L'affaire est conclue pour 12 000 euros, plus la cession de la voiture personnelle d'Henri.

## 45. Lit improvisé [01:21:52]



Tandis que Rosette s'est assoupie dans le fauteuil du salon, Henri quitte l'appartement et va se promener sur la plage. Lorsque Rosette se réveille, elle part pieds nus à sa recherche et le retrouve en bas de l'immeuble.

Sur le balcon de l'appartement, elle colle son visage contre la baie vitrée et s'amuse à faire de la buée avec son souffle. Avec ses doigts, de l'autre côté de la vitre, Henri dessine la bouche et le nez de Rosette, ce qui la fait rire.

Le lendemain matin, on les retrouve tous les deux couchés sur le sol, dans un lit improvisé. Pendant qu'Henri dort encore, Rosette se lève et s'enroule dans le rideau de tulle blanc du salon, qui lui fait comme une robe.

## 46. L'Angélus recomposé [01:26:08]



Henri et Rosette prennent la route à bord du « fritkot » (« camion à frites » en bruxellois) et vont se promener dans les dunes.

Sous le soleil couchant, dans un champ cultivé, Rosette est face à Henri et adopte une position de prière. La situation et la posture des personnages recomposent *L'Angélus*, le tableau de Millet.

## 47. Dispute et séparation [01:27:16]



Dans les dunes, Rosette s'amuse à enfouir Henri sous le sable. « *On est bien tous les deux* », lui déclare-t-il. « *C'est dommage qu'on doive rentrer* ». Rosette lui propose qu'ils restent ensemble, mais Henri lui répond que c'est impossible : il est trop vieux et elle a des problèmes de santé. Rosette se fâche et s'en va : « *J'suis pas folle* », lui lance-t-elle en le laissant sous le sable. Henri part à la recherche de Rosette, qui a pris place dans un autobus.

## 48. Au commissariat de Middelkerke [01:29:23]



Au commissariat de Middelkerke, Henri signale la disparition de Rosette. Le policier de service appelle le foyer des « Papillon blancs » et apprend que la jeune femme y est rentrée. Lorsqu'il raccroche le téléphone, il demande à Henri s'il sait qu'une main courante a été déposée contre lui. En guise de réponse, Henri fait courir sa main sur le bureau du policier, comme Rosette l'avait fait sur le comptoir du bar.

## 49. Jours de blues [01:30:50]

### Chapitre 10



Henri a stationné son fritkot à proximité d'une usine et sert les ouvriers qui viennent s'y restaurer. Plus tard, il va boire un verre dans un bar. Il installe ensuite son camion à frites sur la place d'un village, un jour de marché. Alors qu'il épluche des pommes de terre, un pigeon se pose à côté de lui. Au lavomatic, il regarde son linge tourner, les yeux dans le vide. Il reprend la route avec son camion.

## 50. Retour à « La Cantina » [01:33:11]

Henri rentre à « La Cantina » et retrouve les lieux tels qu'il les a laissés. Comme la fenêtre était restée ouverte, plusieurs pigeons sont entrés dans la cuisine.

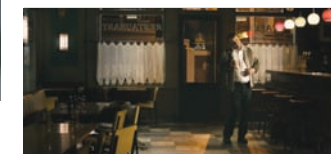
Il se rase, se change, puis reprend le volant de son fritkot.

## 51. Sur le parking face au foyer [01:34:43]



Henri a stationné son camion sur le parking face au foyer des « Papillons blancs ». Tandis qu'il sert deux résidents, Rosette observe la scène depuis la fenêtre de sa chambre sans se manifester. Elle sourit.

## 52. Adieu Rita [01:35:33 jusqu'à 01:42:37]



Alors qu'il se sert une bière au comptoir de « La Cantina », Henri aperçoit le petit tas de cendres laissé là, qu'il rassemble dans ses mains et va disperser dans un champ situé à proximité.

### Chapitre 11

De retour au restaurant, il entame une danse joyeuse au rythme d'une chanson de Petula Clark, *La nuit n'en finit plus*. Puis il s'arrête au milieu de la pièce pour reprendre son souffle. Les crédits du générique se succèdent à l'image pendant qu'Henri termine sa bière. Le générique de fin se déroule ensuite sur fond noir.





## Lignes brisées

**A**u mutisme du personnage masculin répond celui d'une progression narrative elle-même peu encline au bavardage et aux autres afféteries qui seraient destinés à venir adoucir ou expliciter le passage d'une séquence à une autre. L'intrigue se déroule au contraire sur le mode de l'allusion et de l'ellipse (parfois avec fracas), donc sur le mode du silence ou du semi-silence, que le spectateur est invité à faire résonner.

### La fin au commencement

Le film débute par un véritable tour de force narratif : celle qui est présentée comme le personnage féminin principal meurt soudainement, sans qu'aucune explication ne soit donnée sur les causes de son décès, lesquelles ne seront d'ailleurs jamais évoquées par la suite. Littéralement, Rita est évacuée de la fiction avant la dixième minute du métrage, dans la violence d'un seul et unique changement de plan, qui fait brutalement se succéder la scène de la visite à l'hôpital [séq. 04] avec celle de l'enterrement [séq. 05], en un raccord cut légal et foudroyant [01-02].

Dans un premier temps, l'effet de choc est ainsi transmis au spectateur davantage qu'il l'est aux personnages, dans la mesure où la phase d'exposition avait favorisé l'identification avec Rita. C'est en effet elle qui parle, qui dirige les opérations et impulse l'action : elle accueille les clients,

demande à Henri de cesser ses travaux de décoration de la façade pour se rendre en cuisine, fait le service en salle, l'appelle pour rejoindre ses amis lorsque ces derniers arrivent au bar, décide du moment où il faut aller se coucher, etc. Bien que Rita soit quantitativement moins présente à l'écran que le personnage-titre, elle est cependant la force motrice de l'intrigue, celle qui fait progresser le récit et qui sert donc de relais au spectateur. Pourquoi, dès lors, l'évacuer du film aussi rapidement et aussi abruptement ?

Privée de causes énoncées, sa mort subite est alors perçue comme un coup du sort, un *deus ex machina* quasi arbitraire sur le plan dramaturgique. Il est en effet contraire à l'usage de

faire disparaître un personnage important aussi tôt et avec aussi peu de ménagement. La période d'exposition se solde ainsi par un coup d'arrêt presque improbable, que rien ne semblait présager. C'est en tout cas ce que l'on ressent, d'où un effet de surprise assez déroutant à la première vision du film.

Toutefois, lorsque l'on s'attache à la façon dont cette ouverture est conçue, on s'aperçoit finalement que le décès de Rita n'est pas aussi inattendu qu'il en a l'air à première vue. Bien sûr, il y a d'abord la scène de la panne de batterie [séq. 02], qui marque un premier dysfonctionnement, sans conséquences manifestes sur la suite des événements, et qui est là surtout pour motiver en amont un incident à



01



02



# ANALYSE DU RÉCIT

venir de beaucoup plus grande importance. En effet, au strict niveau narratif, cette scène de panne semble n'avoir aucune fonction notable : tout au plus sert-elle à caractériser le quartier en montrant l'élan de solidarité spontané des habitants, qui viennent immédiatement aider à pousser le véhicule [03]. C'est surtout sur le plan de la dramaturgie que le court épisode de la batterie à plat trouve tout son sens : il participe en effet au développement de ce que les scénaristes nomment le « climat avant-coureur », lequel consiste à infiltrer des micro-événements au sein de l'action principale, qui ont pour fonction de créer un climat diffus préparant soterrainement l'actualisation d'une péripétie future qui va faire dévier le cours de l'intrigue (ici, la mort de Rita).

Ainsi, sans que l'on ait vraiment conscience, l'action mineure de la panne automobile joue un rôle

annonciateur en générant une tension ponctuelle et sans grande incidence, mais qui prépare l'arrivée d'un tournant narratif majeur.

## Seuls à deux

Plus subtilement, le climat avant-coureur se développe également dans un rapport concurrentiel et complémentaire entre le récit et la représentation, entre ce qui est raconté et ce qui est montré. Les courtes saynètes du début narrent la vie quotidienne à « La Cantina », leur brièveté et leur succession sans transition impliquent l'idée de routine : c'est ainsi que chaque jour s'écoule dans ce petit bar-restaurant tenu par un couple sans histoire, où chacun possède une fonction précise, dans un travail commun accompli à deux. Mais la mise en scène, elle, montre tout autre chose, et insiste au contraire sur la déliaison, sur la distance qui sépare

Henri de Rita. Les deux époux et collègues sont en effet rarement présents dans le même cadre ; les quelques fois où ils le sont, la composition de l'image concourt à les éloigner, comme on peut le voir dès le pré-générique : lui est en l'air sur son échelle, elle est au sol sur le seuil du restaurant. Le type de focale utilisé fait que lorsque l'un est dans la zone de netteté, l'autre se situe dans la zone de flou, et inversement [04], si bien qu'on ne les voit pas distinctement tous les deux. Qui plus est, le mouvement de caméra lors de l'arrivée du groupe de clients, combiné avec la descente d'échelle d'Henri, entraîne une sortie de champ de l'un des membres du couple [05]. De même, lorsqu'Henri est au sol, sa position dans le cadre masque son épouse située à l'arrière-plan, où l'action principale a lieu et à laquelle il ne participe pas [06]. Lorsque la caméra recadre sur lui, les clients sont déjà rentrés à l'intérieur. Seul un plan montre le couple rassemblé à l'image, celui où Rita demande à Henri de remettre à plus tard la décoration de la façade. Mais le plan en question est filmé de loin, en demi-ensemble, et les deux personnages sont de surcroît vus de dos [07].

Le même dispositif est reconduit lorsqu'Henri quitte sa cuisine pour aller se servir une bière au comptoir, où un panoramique horizontal fait sortir Rita du champ. Ce qui se reproduit une nouvelle fois lors de la scène de la fermeture de « La Cantina ». Puis, quand vient enfin le moment d'intimité dans la chambre à coucher,

Rita est filmée en gros plan, le regard songeur et tournant le dos à son mari dans le lit conjugal [08]. Ainsi, par les placements dans le cadre, les mouvements de caméra et les déplacements des personnages dans le champ, la mise en scène thématise l'idée d'effacement, d'escamotage, de disparition. Le couple n'existe déjà plus en tant que

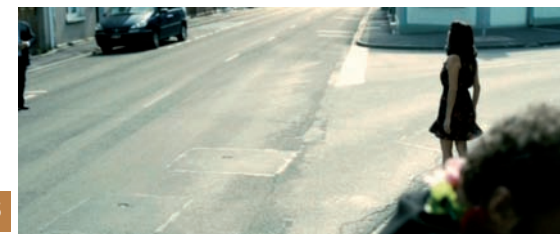
tel : Henri et Rita sont « seuls à deux » en quelque sorte, si bien que leur espace commun multiplie les marques de division et d'éloignement. Bien évidemment, ce principe d'écriture n'est pas décodé intellectuellement par le spectateur, mais il est perçu inconsciemment et prépare à l'éclipse imminente de l'un des deux protagonistes.



03



04



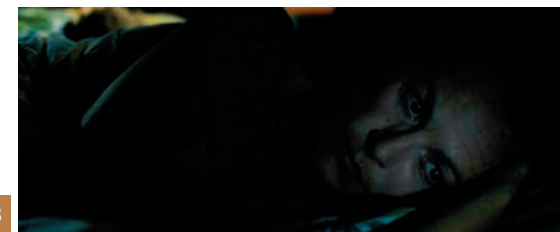
05



06



07



08



# ANALYSE DU RÉCIT



## L'homme sans passé

Si la disparition inattendue de Rita en fait un personnage sans avenir fictionnel, Henri, lui, est symétriquement un protagoniste « sans passé », ou pour le moins sans passé explicitement délivré par l'intrigue. On ne sait presque rien de lui, pas plus que de son épouse d'ailleurs, mais la densité silencieuse qui le caractérise manifeste en creux la brisure et le poids d'un vécu antérieur que l'on devine plutôt lourd. Qui est-il donc ? Qu'est-ce qui l'a amené ici, dans la cuisine de « La Cantina », cet « Henri Salvador » au prénom tellement français et au patronyme typiquement italien ? Sans doute est-il l'un des descendants de ces mineurs immigrés qui se sont échinés à extraire le charbon du sol de la Wallonie pour que les Belges et les Français puissent se chauffer, comme on peut facilement le supposer. Et dans quelles circonstances a-t-il rencontré Rita, cette belle femme élégante et avenante, douée pour la conversation et les rapports sociaux en général, dont la personnalité semble donc située aux antipodes de la sienne ? Le récit ne dispense aucune information directe sur l'histoire de ce couple *a priori* mal assorti et désormais un peu usé. Il mise au contraire sur le seul présent de l'action, et opte pour une approche strictement comportementale des personnages, dépouillée de tout développement psychologique, ce qui implique dès lors une attitude particulièrement active de la part du spectateur. Toutes les scènes trop explicatives

ont ainsi été soigneusement écartées du montage final, à commencer par celles qui concernent justement la vie passée du personnage-titre, comme on peut en juger à la lecture du scénario du film. Parmi ces passages retranchés, il y a notamment cette séquence de partie de « Poker menteur », où l'on apprend qu'Henri est en fait un ex-coureur cycliste. Jean-Lou, l'un des clients VRP, s'attarde en effet sur les photos accrochées au mur et la discussion qui s'ensuit porte sur l'ancienne carrière sportive du patron, sur les trophées qu'il a remportés, et particulièrement sur celui que lui a remis Rita lors d'une course à Mouscron (**voir notamment les pages 8 et 9 du script original, figurant sur le DVD**), où ils se sont rencontrés pour la première fois. Que reste-t-il de tout cela dans le film achevé, tel qu'on peut le voir ? Rien, à l'exception de quelques traces, tout comme il ne reste finalement que quelques vestiges du couple que forment Henri et Rita, lequel ne subsiste que par la seule force de la routine. L'âge d'or d'Henri est cependant bien visible, mais il ne fait l'objet d'aucune mention verbale. En effet, les murs du bar-restaurant sont ornés de trophées et de multiples photos de courses, qui sont mis en évidence à plusieurs reprises, notamment lorsque Rita sert les repas au groupe de clients. Le plan est composé de telle sorte que cette particularité du décor s'offre alors à l'attention du spectateur : tous les personnages sont rassemblés sur la gauche du cadre, tandis que toute la partie droite est réservée aux seuls clichés encadrés [09].

09



10



On retrouve un type de composition de l'image identique (mais avec une inversion droite/gauche) lorsque Henri boit une bière avant d'aller se coucher en regardant les cadres [10], qu'il brisera plus tard dans un geste de colère (**voir chapitre « Analyse de séquence »**). Henri a donc été un champion, un homme de valeur qui s'est distingué par le sport, ce qui lui a valu le cœur de la charmante Rita ; c'est en tout cas ce que l'on peut aisément déduire de cette particularité décorative de l'endroit dès lors qu'on la remarque. Henri a eu son heure de gloire, mais celle-ci est désormais passée. « La Cantina » est donc un lieu

de retraite, qui affiche la nostalgie de ces heures fastes balayées par le temps, lequel ne s'écoule plus qu'au rythme mélancolique des bières qui coulent.

Ainsi, bien qu'elles ne soient pas explicitement exposées, les données psychologiques de base sont néanmoins potentiellement accessibles pour partie, et transitent par une mise en scène délicate, respectueuse du silence autant que de la complexité de cet homme ordinaire qu'est devenu Henri.





## Tableaux vivants

**A** Sur le plan visuel, le second film de Yolande Moreau se distingue d'abord par ses cadres fixes très composés, qui se rapprochent parfois du pictorialisme. La peinture y est d'ailleurs concrètement présente via le célèbre tableau de Jean-François Millet, *L'Angéus*, qui circule en plusieurs endroits de l'intrigue et structure l'évolution de la relation entre Henri et Rosette. Mais au-delà des références directes à tel ou tel peintre, c'est l'écran en lui-même qui est envisagé comme une toile, comme un écran privilégié recueillant les vies en reste de ces personnages de peu.

Dans *Henri*, la composition du cadre vise souvent à montrer ce qui est tu, caché ou ne peut pas être verbalisé : la crise, le mal-être, l'amertume, la solitude ou l'incommunicabilité, mais aussi l'ouverture à l'autre, le réveil à la vie et le ré-enchantement du monde.

### Mise en Cène

Aménagée pour le repas organisé en mémoire de Rita, la petite salle des fêtes du village devient le théâtre d'une curieuse mise en scène. L'un des invités prend inopinément la parole pour rendre un hommage musical et « personnel » à la défunte [séq. 07], dit-il, et lorsqu'il se lève, le plan de demi-ensemble qui montre la totalité des convives offre les apparences d'une véritable « mise en Cène » [01]. Le cadrage adopté évoque alors irrésistiblement la fresque de Léonard de Vinci (peinture réalisée entre 1494 et 1498) [02], ce que va venir confirmer le contenu de l'action, qui reconfigure et décline en

quelque sorte l'épisode de « la trahison de Judas ». Comme en prélude à la révélation tapageuse qui va avoir lieu, l'homme est d'abord interrompu dans son discours par la chute d'un panneau d'affichage renversé par un gamin en train de jouer [03], dont le bruit résonne dans la salle comme un coup d'arme à feu. Le morceau d'Umberto Tozzi qui est diffusé va effectivement blesser : il s'intitule *Ti Amo*, c'est-à-dire « Je t'aime », une déclaration d'amour posthume qui provoque visiblement la

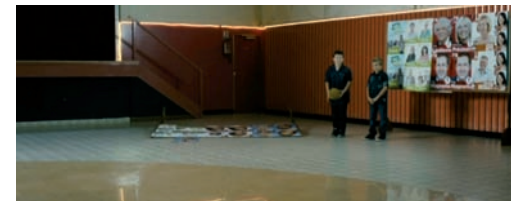
gêne et le malaise parmi les membres de l'assemblée, laquelle reprend le refrain timidement et du bout des lèvres, quand Henri, lui, détourne les yeux et regarde dans le vide sans rien dire [04]. La situation est effectivement humiliante pour lui, dans la mesure où la chanson en question (un slow populaire destiné aux amoureux) laisse entendre à plein volume que l'orateur improvisé n'est autre que l'ex-amant de Rita, et qu'Henri a donc été trahi par l'un de ses proches.



01



02



03



04



# APPROCHES ESTHÉTIQUES

D'ailleurs, si l'on compare la disposition des invités avec le placement des Apôtres dans le tableau du maître italien, on s'aperçoit que l'indélicat amateur de variété napolitaine occupe à la table la même place que Judas. Le temps de ce plan de demi-ensemble jouant La Cène, il est même associé à la couleur caractéristique du traître biblique, le jaune, qui figure à l'arrière-plan, sur le mur juste au-dessus de sa tête. Certes, le Christ est ici absent, encore que le prénom « Henri » ne soit pas sans évoquer « INRI », l'acronyme

figurant sur la Croix. Toutes proportions gardées, les différentes données de l'intrigue nous permettent néanmoins de poursuivre la comparaison assez facilement : Henri n'est-il pas lui-même un homme en souffrance, « crucifié » par les aléas de l'existence (voir chapitre « Analyse du récit »), qui porte sa croix personnelle en silence, et dont le poids va être encore plus lourd à assumer avec la disparition de son épouse ? De même, le dernier repas du Christ a lieu trois jours avant sa résurrection, et c'est également ce qui arrive au patron de « La Cantina », d'une certaine façon : il « ressuscite » en effet à la vie via sa rencontre avec Rosette, laquelle va prendre la place personnelle et la fonction professionnelle de Rita (voir chapitre « Approches thématiques »). D'ailleurs, l'entrée en scène de Rosette [séq. 06] est à ce sujet particulièrement symptomatique : alors que les circonstances actuelles concernent une disparition, la jeune femme est parachutée dans l'intrigue telle une « apparition ». Elle est effectivement postée là, immobile au beau milieu de la salle polyvalente, saisie en un plan large et fixe, les mains dans les poches, et sa présence stoppe net la course affairée de Tante Michèle dès lors que le « Papillon blanc » entre dans son champ de vision [05-06]. L'effet est encore plus marqué lors de son arrivée à « La Cantina ». Entre le moment où Laëtitia, la fille d'Henri, propose à son père de faire appel à Rosette pour l'aider au restaurant [séq. 10], et son embauche effective [séq. 11], il n'y a qu'un seul raccord cut. À peine son prénom est-il mentionné qu'elle est déjà présente, en train de recevoir les consignes de son futur emploi. Le passage instantané d'une scène à l'autre

s'effectue qui plus est par l'intermédiaire de plans dont le cadrage transforme l'ellipse temporelle en un raccord regard « à distance » : lorsqu'il reçoit la proposition de Laëtitia, Henri est situé dans la partie droite du cadre et regarde vers la gauche, filmé en plan rapproché poitrine [07] ; dans le plan qui suit, Rosette est cadrée de la même façon mais occupe la partie gauche de l'écran et ses yeux sont orientés vers la droite [08], si bien que l'on éprouve le sentiment que l'un et l'autre se regardent déjà. Ainsi, le cadrage et le montage simulent la coprésence et anticipent le rapprochement des deux personnages. Le raccord elliptique fait en sorte que leurs yeux se croisent avant même l'arrivée de la jeune femme dans les lieux, et génère en quelque sorte un effet visuel de pré-destination, qui laisse délicatement filtrer le romanesque, donc ouvre le champ des possibles, dans une situation qui semble alors totalement bloquée (comment faire tourner « La Cantina » sans Rita ? Comment gérer l'absence ?), marquée par le figement et l'extinction, dans tous les sens du terme.

## L'Angélu et l'Ange élu

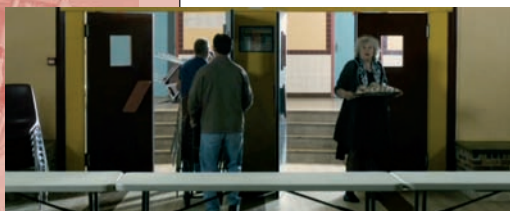
Outre la citation détournée de *La Cène* de Léonard de Vinci, le film fait surtout intervenir de manière littéraire un célèbre tableau de Jean-François Millet, *L'Angélu* (1857-1859), que l'on ne manque pas de remarquer puisqu'il n'apparaît pas moins de quatre fois dans l'intrigue. Une telle récurrence implique donc que le choix de cette toile a fait l'objet d'une décision délibérée et mûrement réfléchie de la part de la cinéaste, décision que l'on se doit donc d'examiner dans le détail pour en éclairer les sens.

Que représente *L'Angélu* [09] ? Un homme et une femme au beau milieu d'un champ cultivé, saisis dans une attitude de prière, comme l'indique le titre de l'œuvre. L'homme a ôté son chapeau et le tient entre ses doigts, tandis que la femme a les mains jointes. À gauche, près de l'homme, figure une fourche plantée dans la terre, et un panier de pommes de terre est placé entre les deux personnages. Derrière la femme, en partie masquée par sa silhouette, une brouette chargée de sacs indique qu'avant de se recueillir, les deux paysans étaient en train de récolter le fruit de leur labeur. L'espace du format est occupé aux deux tiers inférieurs par les champs, et le tiers supérieur représente un ciel légèrement teinté de rouge. Un vol d'oiseaux arrive de la droite dans le haut de l'image. Sur la ligne d'horizon séparant la terre du ciel, on distingue un clocher, sans doute quelques maisons et des arbres dont les silhouettes se découpent à peine sur un fond de ciel, dont le léger rougeolement indique le crépuscule ; puisqu'il est 18 heures, on en déduit donc que la scène a lieu en automne (tout comme l'intrigue d'*Henri*). Ainsi décrit sommairement, le classique de Millet semble n'entretenir aucun lien évident avec l'histoire racontée par le film : il s'agit d'une scène ordinaire de la vie paysanne à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, qui a été inspirée au peintre par un souvenir de son enfance familiale.

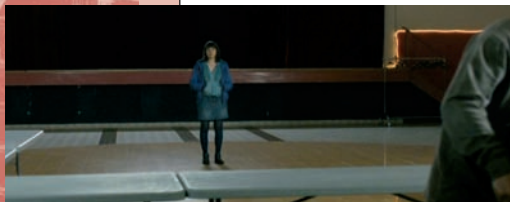
Mais *L'Angélu* est un tableau tellement populaire qu'il est depuis longtemps reproduit sur quantités d'objets de consommation courante ; c'est ainsi qu'on le retrouve une première fois dans la chambre de Rosette [séq. 14], sur un calendrier dont elle détache la page du jour pour lire à sa camarade de foyer la blague qui y figure [10]. Mais pourquoi avoir retenu cette toile en particulier comme élément de décor récurrent, que la déclinaison utilitaire a par ailleurs neutralisée, banalisée, transformée en simple illustration ? Peut-être justement pour en retrouver le sens originel et profond. Au-delà du chromo de la vie rurale, *L'Angélu* montre en effet le moment privilégié du recueillement, où deux paysans échappent aux rigueurs des travaux agricoles et à la pesanteur du monde terrestre le temps de la prière, laquelle élève l'esprit par la communion avec Dieu, indépendamment de toute appartenance sociale. Le tableau de Millet figure en quelque sorte le souhait formulé de Rosette : s'élever,



09



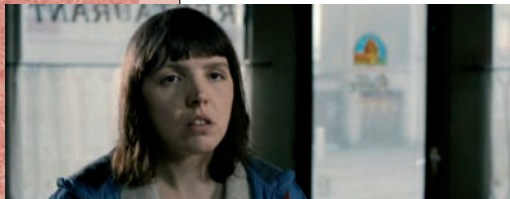
05



06



07



08



10

15

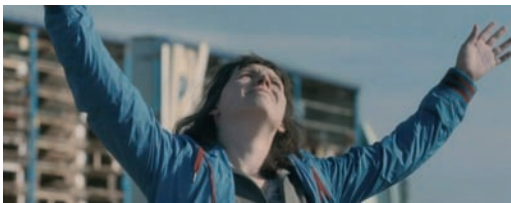


## APPROCHES ESTHÉTIQUES

s'accomplir, se réaliser personnellement en dehors des activités et contraintes du foyer, qui la rappellent à son handicap et la ramènent à sa condition de « personne différente ». Rosette est un « Papillon », comme on appelle les pensionnaires de l'institution dont elle dépend, ce qui évidemment l'épingle au sol et la prive des attributs principaux de l'insecte virevoltant qui la désigne communément, comme le résume finalement la question de Bibi lorsqu'il lui demande pour plaisanter si elle est un « papillon qui sait voler » [séq. 18]. Rosette est précisément un « papillon sans ailes », qui va entrevoir à « La Cantina » la possibilité de l'envol au contact d'Henri, l'ex-coureur cycliste devenu colombo-ophile, dont la vie s'est un jour figée là, dans un modeste bar-restaurant, qui sert de cage dorée par le houblon à quelques drôles d'oiseaux abimés.



11



12



13

Dans le tableau de Millet, la pose des personnages est figée et leurs regards sont dirigés vers le sol (puisque'ils prient à l'heure de l'angélus), mais toutes les lignes directrices sont verticales et dirigent donc le regard du spectateur vers le haut (la fourche plantée à l'avant-plan, la disposition des sacs de pommes de terre dans la brouette, le clocher que l'on aperçoit à l'arrière-plan), de manière à signifier l'élévation spirituelle par le recueillement. Ce principe de construction qui articule la fixité et le mouvement, la pesanteur et la grâce, est également souvent présent dans le film. Dans les premières séquences où elle intervient, Rosette est souvent immobile et regarde ses chaussures, ou bien alors ses yeux se perdent dans le vague d'on ne sait quel horizon. Bien qu'il ait pris racine à « La Cantina » depuis déjà longtemps, Henri jette néanmoins un

coup d'œil régulier et prolongé vers le ciel, pour observer le vol de ses pigeons qui voyagent à sa place. En se rapprochant de son nouvel employeur, Rosette va peu à peu adopter le même tropisme, fascinée qu'elle est par ces oiseaux qui, eux, possèdent des ailes et sont libres d'aller et venir, d'investir le monde à leur guise. La séquence du lâcher [séq. 21] est particulièrement emblématique dans la mesure où elle formalise visuellement ce désir d'accomplissement. Ce court épisode détaché de l'action principale est un véritable moment de temps suspendu, dont la densité qualitative est soulignée par un ample mouvement de caméra effectué à la Louma et filmé au ralenti, qui accompagne le déplacement de Rosette durant cet instant délicat et évanescent de communion ailée [11]. La jeune femme tend ses bras vers le ciel comme si elle déployait ses ailes [12] pour prendre place dans le majestueux tourbillonnement de volatiles qui dessinent des arabesques sur l'azur. Pur moment d'être et de montée symbolique vers le ciel, dont la magie est également reçue par Henri et ses trois amis qui, assis sur leurs chaises, accompagnent ce spectaculaire envol d'un mouvement de tête parfaitement coordonné [13]. Cette belle scène, qui marque une pause narrative pour s'adonner à la seule contemplation d'une minute harmonieuse, se déroule dans un champ cultivé semblable à celui du tableau de Millet. Rosette est en quelque sorte « l'ange élu » de cette épiphanie laïque, qui fixe la manifestation soudaine d'une émotion intensément vécue, ascensionnelle et libératrice.

Que le tableau de Millet soit montré ou évoqué partiellement, il accompagne

constamment Rosette dans ses moments de joie et d'épanouissement, et fait intervenir à chaque fois l'un des quatre éléments naturels de manière significative à partir du moment où elle se rapproche d'Henri, soulignant le caractère essentiel et primordial que revêt à ses yeux cette rencontre. Comme on l'a vu, le lâcher de pigeons dans une vaste étendue de terre labourée donne lieu à un moment de stase privilégiée où Rosette s'élève métaphoriquement dans l'air, qui l'enveloppe et la transporte. La deuxième apparition du tableau, elle, engage l'élément eau, lors de l'installation dans l'appartement à Middelkerke [séq. 35]. Le séjour donne sur la mer, et dès que Rosette pénètre dans la pièce, elle semble comme magnétiquement attirée par la baie vitrée située à l'arrière-plan, dont le rideau laisse tout juste deviner le mouvement des

vagues, lesquelles se manifestent d'abord sur la bande-son. Lorsqu'elle écarte le voilage de tulle translucide qui occulte la mer [14], elle le fait avec beaucoup de précaution, d'une manière presque solennelle, comme si elle s'adonnait alors à une sorte de rituel. En tout état de cause, son geste donne lieu à ce qui est pour elle une véritable apparition magique, puisque le passage de la lumière dans la pièce a pour conséquence immédiate l'identification d'une reproduction de *L'Angélus* accrochée au mur, qu'elle reconnaît comme « son calendrier » [15]. À ses yeux, l'endroit s'illumine de la présence de ce signe bienveillant et de bon augure, bien qu'Henri ne puisse pas le partager avec elle puisqu'il ignore évidemment tout dudit calendrier. Il est d'ailleurs tenu spatialement à l'écart [16] et s'immobilise dans sa posture mélancolique caractéristique (à table

14



15



16





# APPROCHES ESTHÉTIQUES

avec une bière), tandis que Rosette s'anime intérieurement (elle affiche un large sourire) autant que physiquement (elle traverse la pièce d'un pas enjoué, là où d'ordinaire sa démarche est indécise ou mal assurée), y compris lorsqu'elle s'assoit dans le fauteuil, lequel possède une commande électrique permettant de faire varier les positions et qu'elle ne cesse d'actionner pour s'amuser [17]. La situation est d'ailleurs assez drôle, ou se colore pour le moins d'un humour décalé et pince-sans-rire (qui rappelle parfois le cinéma du Finlandais Aki Kaurismäki), dans la mesure où elle articule avec légèreté et nonchalance deux attitudes opposées : le mouvement de joie en son expression mécanisée (le fauteuil ludique) d'un côté, la paralysie cafardeuse de l'autre ; avec le bruit des vagues et le silence d'Henri en discret fond sonore.

On retrouve le tableau de Millet une troisième fois lorsque Rosette et Henri regagnent l'appartement [séq. 43] après avoir passé la soirée dans un bar fêtant Halloween. Ils sont tous les deux trempés par la pluie (l'élément eau est cette fois-ci matériellement

présent) et Henri prête un gilet à Rosette pour qu'elle se réchauffe. Quand la jeune femme ne parvient pas à boutonner correctement le vêtement, Henri a cette réplique étonnante, étant donné son origine italienne et surtout sa faible propension à l'expression verbale : « *Tu as mis le vendredi dans le jeudi* », expression populaire imagée qui dit le dérèglement en usant d'une comparaison avec la succession des jours de la semaine, ce qui n'est pas sans évoquer l'éphéméride du foyer à l'effigie de *L'Angelus*, d'autant que la toile en question figure alors précisément juste derrière eux. En prononçant cette phrase inattendue, Henri entre symboliquement (et inconsciemment) en contact avec l'univers de Rosette, alors que, jusqu'à présent, c'était surtout elle qui manifestait le souhait d'entrer dans son monde à lui. La suite de l'action, associée à la composition du cadre, formalise leur rapprochement : Rosette se penche en avant et laisse tomber sa tête contre la poitrine d'Henri, prolongeant de la sorte la posture de la paysanne de Millet située à l'arrière-plan [18], et la trans-

formant en une prière profane, une déclaration d'amour muette. La caméra avance ensuite en un léger travelling avant, comme s'il s'agissait de faire entrer les protagonistes dans le tableau accroché au mur, sur la ligne de fuite. C'est bien d'ailleurs ce qui survient quelques séquences plus tard, où on les retrouve dans un champ cultivé à l'heure où l'horizon rougeoye (évoquant alors l'élément feu, après la terre, l'air et l'eau) sous l'effet du soleil couchant [séq. 46]. Ils sont tous les deux montrés dans

une position et une composition qui semblent cette fois-ci dupliquer à l'identique l'œuvre du peintre [19], exauçant en quelque sorte la prière de Rosette. Il y a toutefois une ombre au tableau, si l'on ose dire. La reproduction vivante diffère en effet de l'original pictural sur un point qui n'est pas négligeable. Les paysans de Millet sont précisément placés sur les lignes de force verticales, et leurs corps sont qui plus est exactement répartis sur les quatre points naturels d'intérêt [20], ce qui

renforce la présence du couple dans le tableau. Ce n'est pas le cas dans cette version recomposée : Rosette est seule placée au centre, si bien qu'Henri est de fait décalé vers la gauche [21]. L'accent est donc mis sur sa prière à elle. L'harmonie est troublée et le plein équilibre n'est pas atteint, préfigurant en quelque sorte l'issue décevante de leur fugue à deux, que chacun entreprend finalement dans un but fort éloigné, si ce n'est opposé (voir chapitre « **Approches thématiques** »).



17



18

19



20



21



## Le travail de deuil

La postérité du tableau de Millet, lequel sert de fil rouge à la relation entre Rosette et Henri (voir chapitre « **Approches esthétiques** »), a connu un singulier rebondissement par l'intermédiaire d'un autre peintre, Salvador Dalí, qui était totalement fasciné par cette œuvre. Il y a consacré deux toiles (*L'Angélus architectonique de Millet* en 1933, et *Réminiscence archéologique de l'Angélus de Millet* en 1935), ainsi qu'un livre entier, *Le Mythe tragique de l'Angélus de Millet* (1938), dans lequel il en développe une interprétation toute personnelle : Dalí considérait en effet que le couple de paysans n'était pas en train de prier mais qu'il se recueillait en fait sur le cercueil de leur enfant. C'est ainsi qu'en 1963, sur l'insistance de l'artiste surréaliste, le musée du Louvre a fait radiographier la toile, opération scientifique qui a effectivement révélé la présence d'un petit caisson noir sous le panier de pommes de terre qui figure entre les deux agriculteurs... Le deuil était donc sans doute le sujet premier du tableau, tout comme il est placé à l'initiale du film de Yolande Moreau et en constitue l'un des thèmes principaux.

La trajectoire d'Henri suit en effet peu ou prou les trois principales phases de ce que la théorie psychologique appelle le « travail de deuil » : d'abord la période de choc, ensuite celle dite « de désorganisation », laquelle précède le moment de « réorganisation ».

### Le cri du corps et les cendres du temps

À la fin du repas commémoratif organisé après l'enterrement de Rita [séq. 07], Henri prolonge la soirée avec ses deux amis en buvant des bières et il se réapproprie l'hommage musical de l'amant (voir chapitre « **Approches esthétiques** ») en dansant seul au milieu de la salle, au rythme de *Ti Amo*, la chanson d'Umberto Tozzi. Cette danse solitaire de celui qui affecte d'ordinaire l'immobilité et l'impassibilité, est un véritable « cri du corps », où ce qui ne peut pas être verbalisé s'extériorise dans la chorégraphie improvisée.

La consommation massive d'alcool équivaut ici à l'enclenchement du mécanisme psychique qui vise à « anesthésier » partiellement une émotion difficilement supportable. Dans la scène qui suit [séq. 08], le décor de l'usine de recyclage figure en termes visuels ce processus : par sa taille impressionnante, le terril de bouteilles vides donne toute la mesure de la peine d'Henri, il en procure l'échelle en quelque sorte. « *On n'a pas bu tout ça, quand même ?* », demande-t-il d'ailleurs à ses deux compagnons, en une réplique à la fois drôle et touchante [01]. La convivialité alcoolisée jusqu'au bout de la nuit permet un début de mise à distance, un commencement de détachement, d'objectivation de la douleur, qui passe habituellement par la parole, pour l'essentiel.

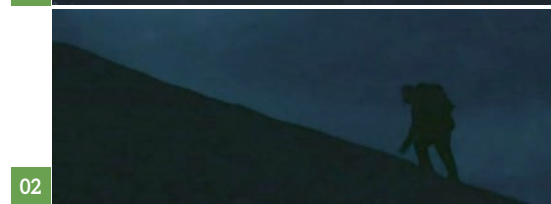
Mais Henri, comme on le sait, ne parle pas, ou alors très peu. Ce sont donc surtout ses amis qui le font à sa place, sur le ton décalé et dramatico-humoristique qui est celui du film dans son ensemble. Face au monticule de verre usagé, éclairé par la seule lumière de la lune, ils évoquent ainsi la mémoire de la défunte, à leur manière personnelle : « *Je l'aimais bien Rita. Elle avait son caractère, mais je l'aimais bien [...]* Elle pouvait être chiante, mais je l'aimais bien [...] Elle était belle [...] Ah oui, elle était belle ! [...] Mais parfois, elle était chiante [...] Mais on l'aimait bien ! [...] Même qu'elle était chiante, on l'aimait bien... » Cet échange, pour drolatique qu'il soit, permet néanmoins la reconnexion avec celle qui a disparu en même temps que la distanciation nécessaire.

Mais cela est surtout vrai pour Bibi et René, beaucoup moins pour Henri. L'idée de l'usine de recyclage comme

toile de fond est d'ailleurs particulièrement signifiante : elle manifeste d'une certaine façon la longue transformation intérieure que le personnage va devoir accomplir. Henri doit effectivement se « recycler » lui aussi, intégrer la perte, mais aussi solder un deuil bien antérieur qui semble ne pas avoir été résolu, et que l'ascension du terril de bouteilles vides actualise concrètement [02]. Son étonnement liminaire face à la montagne de verre est en effet une sorte de dessillement : « *Il a bu tout ça* », sans doute, depuis qu'il s'est enterré à « La Cantina » et qu'il passe le plus clair de son temps libre à l'obscurcir en trinquant sans arrêt avec ses deux compagnons. Si Henri a ainsi mis son existence en veille, n'est-ce pas parce qu'il n'a pas su faire le deuil de sa vie d'avant, de celle où il était champion de courses cyclistes, et que la décoration du restaurant, véritable mausolée dédié à



01



02



# APPROCHES THÉMATIQUES



03



04



05



06

cette période faste, lui rappelle constamment ? (sur ce point, voir chapitre « Analyse du récit »). Si Henri décide d'un coup d'un seul de quitter « La Cantina » pour prendre le large alors qu'il s'y était comme reclus de longue date, imagine-t-on, c'est bien semble-t-il parce que le deuil de Rita qui s'amorce alors confusément réactive un ancien deuil non assimilé, et qui le concerne personnellement. Henri est mort depuis bien plus longtemps que son épouse. Le travail intérieur est donc double : il lui faut faire le deuil d'une partie de lui-même (son passé) en même temps que le deuil de l'autre, de celle qui vient de partir.

Les bouteilles vides par milliers sont comme les cendres du temps, de son temps à lui, et, symptomatiquement, Henri s'endort sur le sommet du

terril pour s'y réveiller le lendemain [03], aux côtés du sac plastique qui contient l'urne funéraire renfermant les cendres de Rita, qui ne l'a donc pas quitté depuis la veille et qu'il rapporte à « La Cantina » [04].

## L'impossible retour

Lorsqu'Henri rentre au restaurant, il éprouve l'expérience concrète du vide laissé par l'absente, et au mutisme du personnage s'ajoutent la solitude et la souffrance. Plusieurs plans le montrent dans une attitude de repli sur lui-même, immobile et les yeux tournés vers le sol [05], alors que le colombophile qu'il est avait jusqu'alors coutume de regarder vers le ciel pour observer le retour de ses oiseaux. Les rideaux sont baissés, le temps s'est arrêté et

l'endroit est littéralement mort, au niveau affectif comme au niveau commercial. Lorsque l'affaire redémarre par l'intermédiaire de l'embauche de Rosette, la sortie de crise ne s'observe qu'en surface et s'amorce au contraire pour Henri une longue

période de déstructuration personnelle. Consécutivement à l'arrivée du « Papillon blanc » à ses côtés, il accomplit un acte symbolique *a priori* positif pour lui mais qui révèle au final un comportement plutôt morbide : il sort l'urne funéraire de l'endroit où il l'avait rangée [06] et l'installe sur l'une des étagères où figurent déjà quantité de vestiges d'un passé révolu mais non résolu [07], si bien que de mausolée, « La Cantina » se transforme en un véritable tombeau, ce que la suite de l'intrigue ne va faire que confirmer.

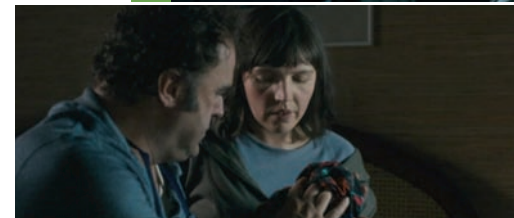
Henri ne remise pas les cendres de Rita, il les expose. Si l'acte peut sembler témoigner d'une évolution décisive dans l'acceptation de la mort, c'est l'inverse qui se produit : la défunte va revenir et occuper l'essentiel de son

espace personnel sous les traits de Rosette, qui prend littéralement la place de Rita. Le cadeau qu'il lui fait est là aussi lourd de sens et trahit un véritable « acte manqué », révélateur d'un conflit inconscient. Il offre à Rosette une robe de Rita [08], que la jeune femme s'empresse de porter pour faire le service, si bien que Rosette devient la résurrection de Rita : elle occupe la même fonction, porte ses vêtements et jette son dévolu sentimental sur son employeur. Henri est atteint de ce que l'on pourrait appeler le « syndrome Scotty Ferguson », en référence au personnage principal de *Vertigo* (1958) d'Alfred Hitchcock, qui habille et coiffe une inconnue croisée dans la rue de la même façon que celle qu'il vient de perdre, pour la faire revenir « d'entre les morts ».

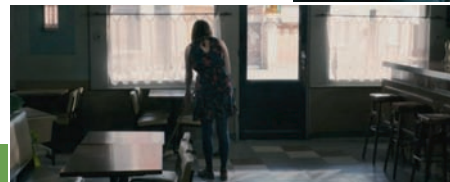
Dans sa candeur presque enfantine, Rosette exauce en quelque sorte le désir inconscient d'Henri dès le lendemain, en arrivant au restaurant vêtue de la robe offerte [séq. 28], ce qui ne manque pas d'attirer l'attention du veuf, dont le trouble est signifié par un lent travelling avant sur la jeune femme alors vue de dos en train de balayer la salle [09], dont l'identité est donc retardée aux yeux de l'observateur qui s'approche, déconcerté par sa vision fantasmée. Dans la même scène, la confusion d'Henri est déclinée métaphoriquement par la suite de l'action : arrivent Bibi et René, qui rapportent un pigeon perdu avec une patte abîmée qu'il faut soigner [10]. Péripétie minime dont la fonction est essentiellement d'ordre symbolique : le « pigeon blessé



07



08

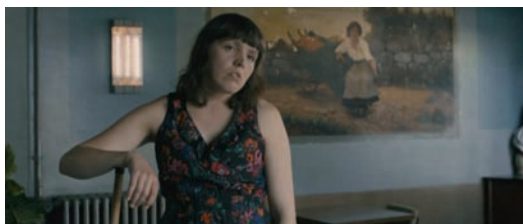


09

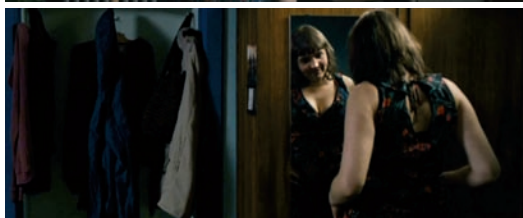


10

## APPROCHES THÉMATIQUES

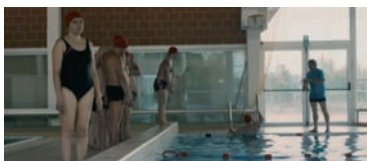


11

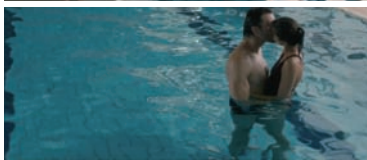


12

qui s'est perdu » dont il est véritablement question, c'est bien sûr Henri lui-même, qui, outre sa passion colombophile, est par ailleurs associé à l'oiseau dès les premières secondes du film (le premier son que l'on entend est un roucoulement, et le personnage est placé en altitude, sur une échelle). Dans le contrechamp qui clôt la scène, Rosette est montrée dans une position identique à celle du personnage féminin qui figure sur le poster accroché au mur [11] que l'on voit alors derrière elle. La reproduction est mise en évidence par le cadrage, qui souligne ainsi l'analogie des postures, comme pour signifier que Rosette fait désormais « partie des murs » de « La Cantina », et qu'elle est inconsciemment perçue comme doublure de Rita, rôle que son désir à elle contribue également à alimenter.



13



14



15



16

### En eaux troubles

Le cadeau en apparence innocent d'Henri va avoir d'importantes répercussions sur la suite de l'intrigue. Rosette essaie sa nouvelle robe dès qu'elle rentre au foyer et regarde longtemps son reflet dans le miroir, qui lui renvoie l'image de la femme qu'elle souhaite devenir [12]. Quand sa camarade de chambre lui fait remarquer que le vêtement est trop juste pour elle, elle répond immédiatement que « c'est parce qu'elle est enceinte de son patron ». Tout près du miroir, au centre de l'écran, on distingue

la fameuse éphéméride illustrée du tableau de Millet, *L'Angélus*, si bien que l'on ne peut pas manquer de mettre en relation la réplique inattendue de Rosette avec la présence du calendrier à ce moment-là.

En effet, l'angélus est une prière catholique qui commémore précisément l'Annonciation, c'est-à-dire l'annonce faite à la Vierge Marie de sa maternité divine par l'Archange Gabriel. Est-ce donc parce qu'elle est à ce point guidée, surdéterminée par le chef-d'œuvre de Millet, que Rosette invente une « grossesse immédiate » résultant du simple fait de porter le vêtement offert ? En tout cas, on mesure sans peine la transformation qui est en train de s'effectuer

face à ce miroir : Rosette fantasme confusément sa place d'épouse aux côtés d'Henri. On devine que, pour elle, cette perspective serait synonyme d'épanouissement et constituerait un accès à la normalité, laquelle lui est refusée du fait de son handicap, comme le montre clairement la séquence de la sortie à la piscine [séq. 16], où elle observe longuement deux amoureux en train de s'embrasser, avant de se faire rabrouer [13-14]. La piscine est divisée en deux par un cordeau flottant qui sépare la partie publique de celle réservée aux « Papillons blancs ». Limite que Rosette transgresse en plongeant sous le cordeau pour aller observer les jambes du couple qui s'enlace [15-16]. Cette scène, détachée des enjeux principaux de l'intrigue, n'a qu'une seule raison d'être : exprimer le désir de Rosette et son aspiration profonde à vivre comme tout le monde.

### Naissance de la mort et naissance de l'amour

Lors du séjour à Middelkerke, le travail de deuil instinctivement entrepris par Henri investit la majeure partie de l'économie figurative du film, et s'actualise d'ailleurs surtout dans les moments de joie et de complicité partagées. Il est par exemple montré à plusieurs reprises dans une position de gisant. Ainsi, quand Rosette s'amuse à faire dériver sur l'eau le sous-verre de carton [séq. 40] sur lequel est inscrit le numéro de téléphone du foyer (activité ludique qui exprime poétiquement le sentiment d'affranchissement qu'elle éprouve alors), Henri est allongé tout habillé sur la plage, parfaitement immobile et les yeux fermés [17-18]. Plus tard, lorsqu'ils passent la nuit ensemble [séq. 45], on le découvre le lendemain matin étendu sur le sol.



17

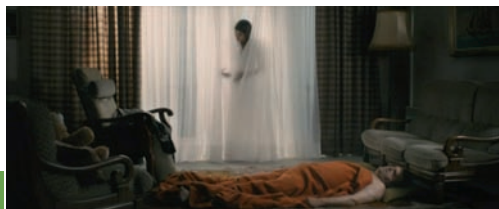


18



# APPROCHES THÉMATIQUES

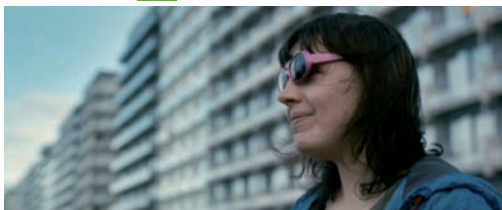
Certes, il est tout simplement en train de dormir mais, curieusement, il a les bras exactement alignés le long de son corps [19]. Qui plus est, ce qui occupe Rosette à l'arrière-plan procure à la scène une tonalité onirique,



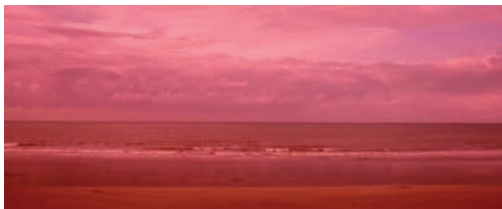
19



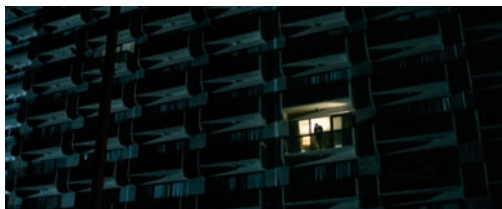
20



21



22



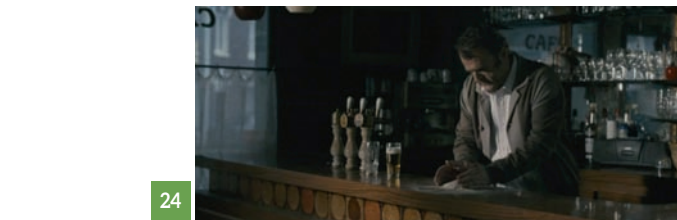
23

presque fantastique : elle s'enroule dans les rideaux de tulle, dont la blancheur translucide l'habille comme une robe de mariée, tout en évoquant aussi bien le suaire blafard du fantôme féminin qui accapare l'esprit du

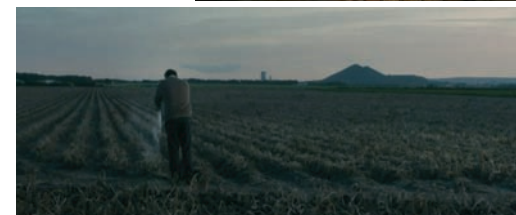
dormeur. L'image est forte, parce qu'elle renvoie potentiellement à l'intériorité de chacun des personnages : le désir de Rosette (être femme et épouse) et le tourment d'Henri (le décès de Rita). Peu après, le jeu auquel ils s'adonnent sur la plage est pour le moins significatif : Rosette a enterré Henri dans le sable [séq. 47], qui déclare alors « *qu'il n'est pas encore mort* » en faisant sortir l'un de ses doigts à l'endroit de son sexe [20]. La récurrence de ce type de situation, où Henri est allongé et immobilisé à proximité de Rosette, participe à l'expression de l'état émotionnel des personnages : la « naissance de la mort » pour lui (formule qui pourrait servir de définition au processus du deuil de Rita) et la naissance de l'amour pour elle. Rosette voit effectivement « la vie en rose », et ceci de manière littérale dès son arrivée à Middelkerke [séq. 34], où elle regarde la mer à travers les verres colorés de ses lunettes de soleil [21]. Un plan subjectif nous fait alors partager sa vision rosacée de l'horizon [22]. Par ailleurs, il n'est pas inopportun de rappeler que leur fugue balnéaire a précisément lieu « à la morte saison », à la Toussaint, où l'on fête Halloween dans un bar. L'endroit est quasi désert, comme le montre un plan d'ensemble sur la façade de l'immeuble dans lequel ils résident, où seul leur appartement est éclairé [23].

## Renaissance ?

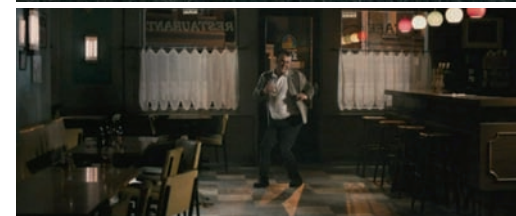
La troisième et dernière phase du travail de deuil, le moment de restruc-



24



25



26

turation, se manifeste dans la dernière scène du film. Henri rentre à « La Cantina » et rassemble les cendres de Rita qu'il avait déposées sur le comptoir [24] après avoir brisé l'urne funéraire dans un geste de colère (**voir chapitre « Analyse de séquence »**). L'action qu'il accomplit alors semble témoigner d'une acceptation de la perte : il disperse en effet les cendres dans un champ situé à proximité [25], au lieu de les exposer de manière morbide comme il l'avait fait jusqu'alors. Cette décision révèle une redéfinition de son rapport à la personne disparue, et peut-être même de sa propre relation au monde, à autrui et à lui-même, si l'on en juge par la danse qui vient clore le film. À la différence de la

sombre chorégraphie qui était la sienne dans la salle des fêtes après l'enterrement, il exécute ici une danse enjouée et euphorique [26], dont les mouvements sont précis et maîtrisés, comme s'il était soudainement en possession de ressources nouvelles, qu'on ne lui connaissait pas jusqu'à présent. Le titre de Petula Clark, *La nuit n'en finit plus*, est certes une chanson triste et mélancolique, mais certaines de ses paroles (« *J'ai envie d'aimer, j'ai envie de vivre / Malgré le vide de tout ce temps passé* ») laissent toutefois percevoir la possibilité d'une renaissance d'Henri, dont le corps ici se redresse, se dépense et s'affirme enfin avec détermination et énergie.



## La griffe du passé

### Analyse de la séquence 31 : « L'urne brisée »

Cette séquence intervient peu après la visite de Madame Monnier à « La Cantina » suite à la déclaration de Rosette qui prétend être enceinte de son employeur. L'assistante sociale informe alors Henri que la jeune femme ne pourra plus venir travailler avec lui tant que l'affaire n'aura pas été formellement éclaircie. Après le départ de Madame Monnier, Bibi interroge à son tour Henri au sujet de ce qu'il vient d'entendre, ce qui a pour effet de provoquer la colère et le désarroi de l'accusé, qui ne trouve pas auprès de son ami tout le soutien et toute la confiance qu'il espérait. Un climat de suspicion se développe à son encontre, si bien qu'Henri se retrouve de plus en plus isolé dans sa détresse. Il passe la soirée seul à vider des bières et se retrouve confronté à son passé récent ainsi qu'à une période plus ancienne de son histoire. Comme on l'a constaté (**voir chapitre « Analyse du récit »**), le film ne délivre directement aucune information sur la biographie du protagoniste. C'est très souvent le rapport entre l'action et la composition du cadre qui nous permet de déduire les éléments essentiels de sa vie antérieure, et de comprendre pourquoi Henri agit comme il le fait au moment où il le fait. C'est notamment le cas ici, lorsqu'il se fige d'un air pensif devant le mur du restaurant décoré de multiples photos encadrées, avant de tout saccager à coup de balai. Le cadre est en effet construit de telle sorte que l'attention du spectateur est dirigée vers les clichés en question,

qui occupent alors les deux tiers de l'écran, pendant que le personnage se tient face au mur durant un laps de temps assez long, dans la partie gauche de l'image [01]. Toutes les photos représentent des courses cyclistes. Certes, nous ne sommes pas en mesure d'y reconnaître Henri, mais néanmoins la suite de l'action n'autorise que peu de doute à ce sujet : pourquoi, en effet, regarderait-il avec autant d'insistance le cadre qu'il décroche si tel n'était pas le cas [02] ? Pourquoi le jetterait-il ainsi sur le sol, dans les circonstances présentes, s'il ne s'agissait de souvenirs de sa propre jeunesse de champion sportif [03] ? Cela n'aurait tout simplement aucun sens. Dans le film de Yolande Moreau, lequel est aussi taiseux que son personnage-titre, « voir c'est souvent savoir » : ce que l'on nous montre nous renseigne sur le protagoniste et ses antécédents. Henri doit accomplir un long et douloureux travail de deuil (**voir chapitre « Approches thématiques »**), qui est en fait double : il doit faire face au récent décès de Rita, son épouse, tout comme il doit se défaire également d'une autre source de mal-être qui l'accable depuis très longtemps et qui concerne sa vie d'avant, celle que l'on voit sur les photos, et qui n'avait donc rien à voir avec le cuisinier de brasserie qu'il est devenu depuis. Quelque chose s'est donc un jour cassé (ou en tout cas arrêté) dans son parcours individuel, ce qui explique sans doute le mutisme et le comportement introverti

qui le caractérisent. En brisant ces fétiches, Henri franchit sans le savoir une étape importante dans le travail qu'il mène inconsciemment sur lui-même - son impulsion violente aura d'ailleurs pour conséquence le départ de « La Cantina », ce lieu mortifère parce qu'essentiellement dédié à ce qui n'est plus et qui pèse, bloquant ainsi toute velléité de transformation personnelle.

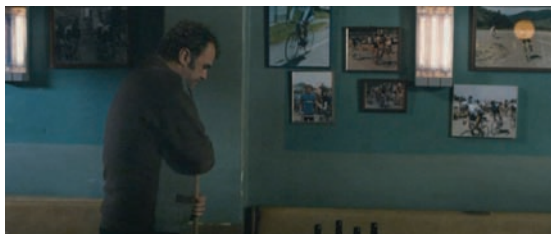
Ce double deuil à accomplir transparait dans l'action même, puisque son geste de « table rase » symbolique à coup de balai [04] entraîne également la chute de l'urne funéraire [05] (symptomatiquement disposée aux côtés des trophées et autres médailles) qui se brise sur le sol en lui renvoyant l'image concrète de la mort de Rita : un petit tas de cendres, qu'il tente encore de rassembler [06], et de réanimer d'une certaine façon, en le déposant sur le comptoir, soit à l'endroit où officiait encore il y a peu la tenancière de l'établissement [07].

Alors qu'il est accablé par la tristesse [08], Henri est ensuite montré en plan de demi-ensemble [09], du point de vue du quatrième mur de cette scène régressive et traumatique qu'est finalement « La Cantina », théâtre de sa stagnation, de son enfermement, aménagé comme un mausolée érigé en hommage au passé, et qu'il va lui falloir tenir à distance. Le coup de balai salvateur se prolonge ainsi en un geste qui fait d'ailleurs intervenir un autre ustensile ménager [10]. Henri se muni d'un « mop » (une serpillère pourvue

d'un manche) et quitte les lieux en maniant l'objet au rythme d'un air de fanfare qu'il est le seul à entendre [11], comme s'il dirigeait la parade d'une formation de cuivres invisibles [12]. L'utilisation de la musique est ici assez inhabituelle : il ne s'agit ni d'une « musique de source » (on n'en visualise pas la provenance), ni d'une « musique de fosse », puisque le personnage y réagit rythmiquement en battant la mesure avec son mop et en marchant en cadence sur la passerelle. En d'autres termes, cet air de fanfare est doté d'un statut particulier qui échappe au *distinguo* ordinaire entre « musique intra-diégétique » (dont l'origine est identifiable dans l'univers fictionnel) et « musique extra-diégétique » (c'est-à-dire de nature purement illustrative, extérieure à l'intrigue et destinée au spectateur seulement). La fanfare que l'on entend à la fin de cette séquence ne relève à proprement parler d'aucune de ces deux catégories : il s'agit d'une « musique subjective » (le procédé sera d'ailleurs repris à la fin du film, avec le titre de Petula Clark), qui nous donne accès à l'intériorité du personnage à un moment où il est précisément en train de franchir une étape importante dans le travail de deuil en cours. Détourné de sa fonction utilitaire, le balai-serpillère réaffirme de manière triviale la nécessité de « faire le ménage », de sortir de la sclérose et de réapprendre le mouvement pour s'extirper de la griffe du passé.



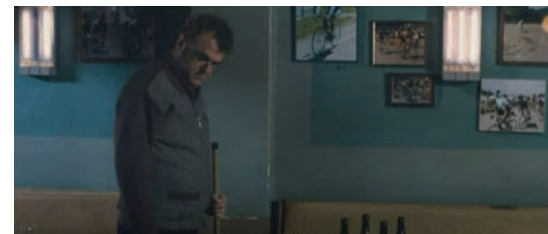
# ANALYSE DE SÉQUENCE



01



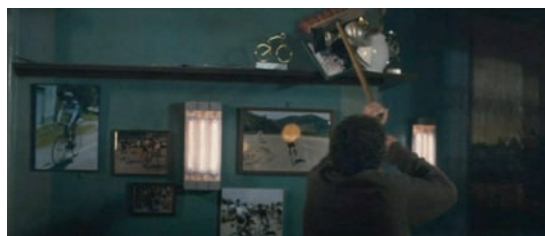
02



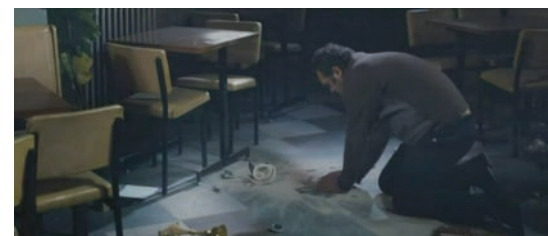
03



04



05



06



07



08



09



10



11



12





### « Apprentis et Lycéens au Cinéma » Nord-Pas de Calais

Une opération d'éducation au cinéma  
et à l'image mise en œuvre  
par le Conseil Régional Nord-Pas de Calais.

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

Coordination opérationnelle : association Cinéligue Nord-Pas de Calais

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.

Liberté • Égalité • Fraternité  
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

Ministère  
Culture  
Communication

CNC

académie  
Lille

Coordination :  
cinéligue  
NORD - PAS DE CALAIS

RÉGION  
NORD-PAS DE CALAIS