

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA REPRÉSENTATION DU RÉCIT DE SOI À TRAVERS LE CINÉMA CONTEMPORAIN
DANS LA DOUBLE PERSPECTIVE DU TEMPS SOCIAL FRAGMENTÉ
ET DES STRATÉGIES INDIVIDUELLES

MÉMOIRE PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN SOCIOLOGIE

PAR
CARLOS GARCIA

JANVIER 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

Remerciements

Pour arriver à faire ce mémoire, j'ai eu besoin d'aide d'innombrables personnes. Premièrement, je dois remercier mon directeur de mémoire, Professeur Louis Jacob, spécialement pour m'avoir donné la liberté nécessaire afin d'écrire ce que je voulais. Ensuite, je dois remercier l'UQAM de m'avoir donné la chance de mener ce projet et pour les deux années de formation passées ici. Je dois remercier aussi, évidemment, mes amis et famille, desquels sans l'appui je n'aurais sûrement pas terminé ce mémoire. Merci très spécialement à tous mes correcteurs, je vous dois beaucoup, mais vous le savez déjà. Finalement, si le travail de recherche naît toujours d'une première intuition sociologique, je remercie ceux qui m'ont donné cette première intuition : Pablo et Shannon, ce mémoire est à vous.

TABLE DE MATIÈRES

PAGE TITRE	i
REMERCIEMENTS	ii
TABLE DE MATIÈRES	iii
LISTE DES TABLEAUX	v
LISTE DES CAPTURES	vi
RÉSUMÉ	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
CONTEXTUALISATION : LE RÉCIT DE SOI	2
1.1. Le récit de soi.....	2
1.1.1. L’identité éclatée.....	4
1.1.2. L’identité narrative.....	8
1.2. Le temps social fragmenté.....	11
1.2.1. Transformations sociales et économiques.....	11
1.2.2. La fragmentation du temps social.....	15
CHAPITRE II	
DÉMARCHE MÉTHODOLOGIQUE.....	17
2.1. Le choix du cinéma comme matériau d’analyse.....	17
2.2. Le choix du corpus.....	18
2.3. Méthode d’analyse.....	21
2.3.1. Contexte de production	21
2.3.2. Analyse des codes	21
2.3.3. Analyse sociologique	23
CHAPITRE III	
ANALYSE DES FILMS.....	35
3.1 Días de fútbol	35
3.2 Wonderland.....	47
3.3 101 Reykjavik.....	60
3.4 Les poupées russes.....	72

3.5 La moitié gauche du frigo.....	85
3.6 Analyse comparée.....	95
CONCLUSIONS	116
APPENDICE :CAPTURES DES FILMS.....	121
RÉFÉRENCES.....	126

LISTE DES TABLEAUX

Tableau		Page
3.1	Días de fútbol	34
3.2	Wonderland	47
3.3	101 Reykjavic	59
3.4	Les poupées russes	71
3.5	La moitié gauche du frigo	84

LISTE DES CAPTURES

Días de fútbol	118
Wonderland	119
101 Reykjavik	120
Les poupées russes	121
La moitié gauche du frigo	122

RÉSUMÉ

Le présent mémoire traite de l'interrelation (l'interaction ou la relation) entre récit de soi et temps social, observable à travers le cinéma contemporain. Les individus créent un récit de soi, une narration cohérente de leur vie, pour lui donner un sens, pour la structurer.

Les dernières décennies ont vu apparaître un processus de fragmentation du temps social. La question centrale de ce mémoire est de savoir comment les individus prennent en compte cette fragmentation dans leur récit de soi. Nous partons d'une hypothèse : les individus ressentent la fragmentation du temps social, soit pour s'y adapter, soit pour se conformer à elle.

Nous avons choisi d'étudier le récit de soi de certains personnages de films contemporains. Nous pensons que le cinéma peut être un révélateur social, qu'il peut nous parler des configurations sociales en cours. Nous avons entrepris l'analyse de cinq films contemporains pour extraire les structures narratives qui les soutiennent, ainsi que les récits de soi des personnages.

Nous avons observé, en premier lieu, que les individus ressentent la fragmentation du temps social et qu'ils mettent en oeuvre différentes stratégies pour s'adapter ou résister, la principale étant une valorisation du temps présent et des nouvelles logiques narratives éloignées de celles du récit typique de la modernité.

RÉCIT DE SOI; TEMPS SOCIAL FRAGMENTÉ; CINÉMA; IDENTITÉ NARRATIVE;
DIAS DE FUTBOL; WONDERLAND; 101 REYKJAVIK; LES POUPÉES RUSSES; LA
MOITIÉ GAUCHE DU FRIGO

INTRODUCTION

Ce travail s'intéresse à la construction du récit de soi par les individus. Par « récit de soi », nous entendons la narration plus ou moins structurée et plus ou moins consciente que chaque individu construit pour donner un sens à sa vie, à son parcours. Le récit de soi est constitutif de l'identité individuelle.

Nous allons étudier le récit de soi à travers le cinéma. Le cinéma est un condensateur de la réalité sociale qui nous informe de ses configurations en cours. Les films peuvent donc nous parler de la configuration présente du récit de soi. Nous allons porter une attention spéciale à une partie des films, soit la fin soit le dénouement. Dans une narration, le dénouement pose un dernier jugement sur les différentes stratégies suivies par les personnages, expliquant la logique interne du récit, son intention ultime. Nous pensons que d'une certaine façon elle donne un sens à la narration filmique comme le récit de soi donne un sens à l'existence individuelle.

Nous ne pouvons pas étudier le récit de soi dans toutes ses dimensions puisque c'est évidemment un sujet trop vaste. Nous limitons l'objet de cette maîtrise à une perspective particulière, celle du temps social fragmenté. Le temps social est l'ensemble de normes, routines et images du temps qui sont socialement définies. Le temps social entoure les individus dans toutes leurs démarches et il s'agit ici d'observer son rapport particulier au récit de soi.

De nos jours, le temps social se caractérise par l'apparition d'une multiplicité de temps sociaux contradictoires, c'est-à-dire par sa fragmentation. Cette fragmentation du temps social sera la perspective principale à travers laquelle nous étudierons le récit de soi.

L'objet de cette maîtrise est donc le récit de soi dans le cinéma contemporain dans la perspective du temps social fragmenté.

CHAPITRE I

CONTEXTUALISATION : LE RÉCIT DE SOI ET LE TEMPS SOCIAL FRAGMENTÉ

Ce mémoire a pour objet l'interrelation du récit de soi et du temps social fragmenté. Tout d'abord, nous allons clarifier ce que nous entendons par récit de soi et par temps social fragmenté. Nous allons définir ces deux concepts et retrouver leurs origines.

1. Récit de soi

Le récit de soi est l'histoire de notre identité, c'est-à-dire comment nous en sommes arrivés à être ce que nous sommes. Chaque être humain construit un récit de soi, dans lequel il rend compte des événements passés, des logiques qui se trouvent derrière ces événements et des interprétations qu'il en fait.

Le récit de soi est traversé donc par deux dimensions différentes : d'un côté, l'identité individuelle, de l'autre, son histoire. Dès le début, il y a une contradiction entre les termes : d'une part, l'identité est supposée être stable et fixe, d'autre part, parler d'une histoire de soi suppose déjà une construction, une évolution. Cependant, cette contradiction est constitutive de l'être humain. Notre identité est à la fois ce qui nous définit, et ce que nous définissons et construisons (Ricoeur 1996, Ouellet 2002).

Le mot « récit » permet de rendre compte de cette interaction. Un récit est une histoire, une narration. Il n'est pas simplement une somme de faits, une succession de moments. Au contraire, il suppose une construction de sens, une structure narrative unifiant l'ensemble des faits chaotiques d'une vie. Il est donc une intervention, un effort pour ordonner une réalité confuse et informe. À travers le récit, on crée un ensemble unitaire à partir d'éléments hétérogènes, car notre identité est composée à la fois par nos traits de caractère et par le chemin particulier parcouru pour en arriver à la configuration présente.

L'identité, qui fut durant la plus grande partie de la modernité quelque chose de fermé, d'autoréférentiel, est en fait traversée par des contradictions insolubles. D'une part, nous changeons à travers le temps, nous devenons un autre, d'autre part, à chaque instant nous sommes divisés par les différentes visions que nous avons de nous-mêmes, par les différentes composantes de notre identité et par les différents rôles que nous sommes obligés de jouer en société. L'identité moderne, basée sur les caractères et sur les positions sociales, a été capable d'intégrer toutes ces contradictions dans un ensemble. De nos jours, cela n'est plus possible. Notre identité est éclatée et seul l'effort narratif peut nous redonner une certaine unité.

Pour arriver à créer cette unité, il nous faut accepter la composante fictive de notre identité. C'est précisément l'autre fonction du mot « récit » : expliciter cette composante fictive de toute identité. Effectivement, une histoire n'est jamais une reconstruction fidèle des événements. Elle doit écarter certains faits, mettre d'autres en relief et en général créer une unité homogène à partir d'un ensemble chaotique et contradictoire. Elle doit, en plus, renforcer la position de son narrateur ou au moins le rassurer dans ses convictions. Au contraire, l'idéologie de la modernité affirmait le caractère objectif de nos constructions identitaires, niant ainsi leur composante fictive. Le concept de récit de soi, lui, valorise la participation de l'imaginaire dans la construction identitaire parce qu'il la voit comme une composante nécessaire, comme un travail de recomposition indispensable pour arriver à une certaine cohérence.

Nos identités sont en fait des identités narratives. Elles se déroulent dans le temps, mais elles sont aussi des identités fictives. Nous ne comprenons plus notre identité comme un ensemble fermé et cohérent, mais au contraire comme un effort constant de construction, en un sens objectif et réel, intimement relié à notre imaginaire social et individuel.

1.1. L'identité éclatée

Nous avons défini le récit de soi comme constitutif de l'être humain. Pourtant, ce concept n'a été développé que très récemment. Il est apparu en même temps qu'une série de théories et de recherches sur l'identité. En fait, l'identité est devenue dans les dernières années un des enjeux majeurs de la sociologie (Aubert 2004, Ehrenberg 1996, Giddens 1991, Martuccelli 2002, Bauman 2005), de la société et des individus. Elle est devenue un lieu de débat, un problème à résoudre.

Dans ce champ, le terme « récit de soi » devient très éclairant pour comprendre ce que nous avons déjà avancé : il insère l'identité dans le temps, rendant compte de ses changements, de son caractère dynamique, mais surtout il explicite la difficulté qu'expérimentent les individus pour se construire une identité. C'est ce dernier trait qui est sûrement le plus important : l'identité est un acquis, un achèvement résultant de nos efforts.

Comment l'identité est-elle arrivée à être si volatile, si difficile à saisir et à construire? Durant la majeure partie de la modernité, l'identité était, au contraire, évidente. L'identité des modernes n'était pas mise en question, elle était source de sécurité. Elle était construite à travers deux catégories majeures : la vie publique et la vie privée.

Dans la vie publique, on développait son travail et son engagement politique. À travers ces deux champs, on se définissait donnant ainsi une image cohérente de nous-mêmes à l'ensemble de la société.

La sphère privée était celle de la famille. Les différents membres de la famille occupaient des positions bien définies et se conformaient à des rôles typiques. Il y avait certains traits de caractères associés à chacun des rôles (père, mère, enfants) qui étaient fixes et socialement définis.

L'individu moderne devait avoir un caractère ferme et une identité claire. Au contraire, l'évolution sociale des dernières décennies va à l'encontre de cette vision de l'identité. Les catégories et les rôles de la modernité classique ont perdu leur force normative et ont été remplacés (Bauman, 1987; Lipovetsky 1992 et 1996; Zoll, 1992; Beck, 2003). Dans la sphère publique, le niveau d'engagement politique a considérablement chuté. Plus encore, la classe sociale n'est plus un modèle identitaire à suivre, elle ne fournit plus un ensemble de traits de caractère capable de donner aux individus une identité ferme, comme ce fut le cas de la classe ouvrière. Le monde du

travail a expérimenté une évolution similaire : le travail n'est plus le lieu de l'épanouissement ni celui de la formation identitaire.

Nous avons vu le même phénomène dans la sphère privée (Bellah, c1985; Giddens 1992). La famille traditionnelle a perdu sa place hégémonique, et le concept même de famille a dû s'ouvrir à toutes les nouvelles formes familiales. En même temps, les positions et rôles classiques se sont amoindris. Au final, l'union familiale elle-même a perdu de sa force, se transformant en un accord volontaire et conditionnel. Telle est la vision du couple contemporain développé par Giddens dans « The transformation of intimacy » (1992)

Yet a present-day relationship is not, as marriage once was, a 'natural condition' whose durability can be taken for granted short of certain extreme circumstances. It is a feature of the pure relationship that it can be terminated, more or less at will, by either partner at any particular point. For a relationship to stand a chance of lasting, commitment is necessary; yet anyone who commits himself without reservations risks great hurt in the future, should the relation become dissolved.

Derrière ces transformations il y a d'un côté l'évolution économique et de l'autre les changements de valeurs survenus dans nos sociétés, reliés fondamentalement à l'irruption de la postmodernité.

L'économie des sociétés occidentales s'est complètement transformée durant les trente dernières années (Boltansky et Chapiello, 1999; Beck, 2003; Sennett, 2000; Cohen, 1999). Premièrement, les économies occidentales se sont largement tertiariées, pour devenir des sociétés de services. Dans une économie de services, les entreprises vendent des biens immatériels, des biens qui ne sont pas produits. Les consommateurs ne consomment plus que des produits ou des services, mais aussi des goûts, intérêts et expressions de prestige. La tâche de la plupart des travailleurs est donc d'offrir des services à d'autres individus.

Surtout, c'est le rôle des individus dans le processus économique qui s'est vu transformé. Désormais, l'activité principale des individus n'est plus la production, mais la consommation. Cela veut dire que dans l'ensemble du processus économique capitaliste, la tâche des Occidentaux n'est plus de produire des marchandises pour la vente et l'exportation, mais de consommer les marchandises qui arrivent de partout dans le monde. L'Occident est passé d'une société de production à une société de consommation.

Cette évolution, économique jusqu'à un certain point, a provoqué de profondes transformations sociales. Les rôles des individus à l'intérieur du système ayant changé,

les valeurs rattachées se sont transformées aussi (Bauman, 2004, 2005). Ainsi, dans la société de consommation, ce sont en partie les objets que nous possédons qui nous définissent et nous valorisent en tant qu'individu. L'identité n'est donc pas seulement un effort narratif mais aussi l'ensemble des choix de consommation que nous faisons et l'ensemble des pratiques et des ressources disponibles pour satisfaire nos goûts. La consommation est associée non pas à des produits plus ou moins utiles, mais à des sensations, à des promesses de statut ou de performance.

La société de consommation est donc plus qu'une augmentation ou une extension de la consommation. Elle change la structure même du système économique et la série de valeurs qui lui sont attachées.

Le travail et la production ont été pendant toute la modernité les lieux centraux autour desquels pivotait la société. Ils étaient en conséquence les lieux de la formation de l'identité et de l'accomplissement des devoirs. Le bon citoyen était le bon travailleur. Les valeurs et les attitudes désirables étaient celles reliées au monde du travail : l'honnêteté, la persévérance, l'austérité... L'individu idéal était le puritain de Weber. Les individus devaient se réaliser en tant qu'êtres humains dans le travail (un des seuls points communs entre libéraux et socialistes : le travail comme source de dignité). Les valeurs associées au travail étaient des valeurs solides et traditionnelles.

A contrario, lorsque le rôle principal des individus n'est plus la production, mais la consommation, ces valeurs traditionnelles perdent leur utilité. Les valeurs associées à la consommation sont d'un genre complètement différent de celles associées au travail. Certaines des valeurs du monde du travail, comme l'honnêteté, n'ont plus de sens dans le monde de la consommation. D'autres, comme l'austérité, sont simplement contre-indiquées.

La consommation a besoin du désir, mais d'un désir flou, changeant. Le consommateur ne peut pas consommer constamment les mêmes produits, en même quantité, au contraire il doit être à la recherche permanente de nouveaux produits, de nouvelles sensations. Les valeurs attachées à la consommation sont l'épanouissement de soi, le plaisir, la nouveauté, l'ouverture d'esprit, etc.

Le passage d'une société de production à une société de consommation a engendré de grandes transformations dans nos sociétés, mais il ne s'agit pas que de cela. Derrière la chute des identités traditionnelles (classe, idéologie, sexe), il y a un autre phénomène. Il y a une crise de confiance en la modernité (Lyotard, 1979; Bauman, 1987, 1991). La modernité se caractérisait par sa foi dans le progrès constant de la race humaine

au niveau social, économique et intellectuel. Elle se voulait donc un immense projet de reconstruction de la société et de l'homme, guidé par la rationalité et le débat, qui devait aboutir dans une société meilleure. Le projet moderne est un projet dynamique, toujours inachevé, un projet d'amélioration constante de la société.

Cette confiance dans la capacité des institutions modernes à améliorer et rationaliser le monde est tombée. Les dernières décennies ont vu apparaître, sous le nom de postmodernisme, un ensemble hétérogène de théories qui, pour la première fois, menacent la légitimité du projet moderne. Tout au long de l'histoire moderne il y a eu des événements comme les deux guerres mondiales, l'Holocauste ou la bombe atomique et des penseurs comme Nietzsche, ceux de l'École de Francfort ou Foucault qui ont semé le doute sur la bonté du programme moderne, mais il s'agissait de critiques situées à l'intérieur de la modernité. La postmodernité, au contraire, fut un geste volontaire de dépassement, rejetant la modernité de l'extérieur, la voyant comme un moment historique dépassé. L'important dans ce geste n'est pas de savoir si nous avons vraiment dépassé la modernité, mais d'identifier un mouvement qui considère les idéaux de la modernité, non seulement comme nocifs ou dangereux, mais aussi comme inappropriés et anachroniques. En fait, le débat académique n'est même pas fini. Le terme le plus répandu pour nommer notre temps historique est celui de *postmodernité*, développé par Lyotard (1979), mais il ne fait pas l'unanimité. D'autres termes ont été proposés, comme celui de *modernité autoréflexive* suggéré par Giddens (1991), Beck et Lash (1994), ou celui de *modernité liquide* développé par Bauman (2005).

Ce qui est notable est que la postmodernité a démolie peu à peu les piliers centraux de la modernité. Une de ses premières victimes est l'idée même de progrès, centrale à la modernité. La confiance dans la société occidentale comme détenant une vérité supérieure, une certaine supériorité morale, s'estompe. Il en va de même de la confiance dans l'amélioration progressive de la société et la conception linéaire du temps issue de cette vision. C'est la fin des grands récits (Lyotard, 1979). Cela remet en question la modernité et ses valeurs, ainsi que ses objectifs et ses capacités à les mener à terme.

Les théories de la postmodernité reflètent donc la crise de confiance en la modernité. Crise de confiance dans les institutions politiques (partis, État, gouvernement) et dans les institutions sociales (classe, religion, famille, travail).

Ayant perdu la foi dans les institutions de la modernité et libéré des statuts et des rôles traditionnels, l'individu se voit libre pour la première fois depuis longtemps de se définir lui-même. L'identité devient un objet ouvert, le résultat d'un processus de

construction conscient. Elle est un enjeu majeur, voire problématique pour les individus. Dans la postmodernité, l'individu recentre le monde sur lui, redevenant le plus important. Les thérapies, les modes de vie et les goûts se multiplient, tous bénéficiant d'une même légitimité. Les styles de vie ne sont pas comparables ni condamnables puisqu'il n'y a plus un modèle hégémonique ou une norme à respecter. Comme souligne Pierre Ouellet dans la préface de *Le soi et l'autre* (2003)

L'avenir comme le passé sont incertains, tout autant que sa propre identité : celui-là est sombre ou imprévisible, celui-ci est oublié ou recyclé, de telle sorte qu'on ne peut s'appuyer que sur le travail incessant de l'imagination et de la mémoire, où se mélangent perceptions et fictions, faits et désirs, événements et angoisses, pour comprendre ou à tout le moins faire l'expérience sensible de ce qu'est l'avenir et le passé.

La principale conséquence de ces évolutions est une ouverture de sens de l'identité, et c'est dans cette ouverture de sens que le récit de soi acquiert son importance. Il permet aux individus de structurer leur parcours et leur identité.

1.2. L'identité narrative

Précédemment, nous disions que le succès actuel du concept de récit de soi est dû à sa capacité d'unifier une identité éclatée. À l'origine du concept se trouve l'œuvre de Paul Ricoeur¹, spécifiquement la trilogie *Temps et récit* et *Soi-même comme un autre*. En fait, elle a non seulement inspiré plusieurs des récents développements théoriques (Ouellet 2002 ; Dubar, 2000), mais elle est aussi à la base de ce mémoire.

À présent, nous allons explorer une des dimensions de son œuvre, celle qui traite de la composante narrative de l'identité. Il y a aussi deux autres dimensions de l'œuvre de Ricoeur qui seront incorporées à ce mémoire : la relation entre fiction et réalité et sa vision de la structure narrative. Nous verrons cette autre réflexion au chapitre méthodologique puisqu'elle est intimement reliée à notre analyse de films.

La trilogie de Paul Ricoeur *Temps et récit* s'inscrit dans une longue démarche commencée avec *La métaphore vive* et clôturée avec le livre *Soi-même comme un autre*.

La métaphore vive constitue une réflexion sur le pouvoir reconstituant de la figure de la métaphore dans le langage. Ici, la métaphore est capable de faire avancer la langue par la création de nouvelles significations et surtout par de nouvelles relations

¹ Plusieurs livres sont consacrés à l'œuvre de Paul Ricoeur. Signalons seulement *Paul Ricoeur, le sens d'une vie*, de François Dosse (1997), pour une approche biographique ou *L'identité narrative*, de Muriel Gilbert (2001) pour une analyse détaillée de la vision de Ricoeur sur la narration.

entre les concepts. Ce pouvoir de la langue et de la fiction pour réordonner la réalité est développé dans la trilogie *Temps et récit*.

Effectivement, dans *Temps et récit*, Ricœur affronte ce qu'il appelle les apories du temps, c'est-à-dire la contradiction fondamentale entre, d'une part, notre conception du temps comme une unité constante et intelligible formée par le passé, le présent et le futur, et de l'autre la réalité objective d'un présent fuyant et constamment réactualisé. Ricœur réfléchit, en somme, à notre incapacité à saisir le passé et le futur, tout en utilisant constamment ces deux dimensions autant dans nos réflexions intellectuelles que dans nos actes quotidiens : « La question est donc circonscrite : comment le temps peut-il être, si le passé n'est plus, si le futur n'est pas encore et si le présent n'est pas toujours. » (1991 T.1 p.23.)

Devant ces apories du temps qui menacent notre compréhension du phénomène, Ricœur va proposer la notion de récit qui seule est capable d'intégrer les différents événements et de donner un sens unique au parcours temporel. Effectivement, c'est grâce à la *mise en intrigue* que l'on peut faire une histoire complète et sensée de la succession aléatoire des événements :

Je vois dans les intrigues que nous inventons le moyen privilégié par lequel nous reconfigurons notre expérience temporelle confuse, informe et, à la limite, muette : « Qu'est-ce donc le temps, demande Augustin? Si personne ne me pose la question, je sais; si quelqu'un pose la question, je ne sais plus. » C'est dans la capacité de la fiction de refigurer cette expérience temporelle en proie aux apories de la spéculation philosophique que réside la fonction référentielle de l'intrigue. (Ibid., T1 p.13.)

Après avoir étudié les conséquences de ces affirmations dans le récit historique et dans le récit de fiction, Ricœur va joindre dans la dernière partie de *Temps et récit* l'analyse philosophique des apories du temps qu'il avait commencée avec l'étude des *Confessions* d'Agustin. Il reprend cette fois l'héritage de l'étude phénoménologique du temps dans ces deux cas les plus exemplaires : Husserl et Kierkegaard. La conclusion à laquelle il arrive est la même que pour l'histoire et la fiction : seul le récit peut résoudre les apories du temps :

[...] l'opération narrative, reprise dans toute son ampleur, offre une « solution » non pas spéculative, certes, mais *poétique*, aux apories qui nous ont parues inséparables de l'analyse augustinienne du temps. Dès lors, le problème de la réfiguration du temps par le récit se trouve porté au niveau d'une vaste

confrontation entre une *aporétique de la temporalité* et une *poétique de la narrativité*. (Ibid., T.III, p.10.)

Mais encore, dans *Soi-même comme un autre*, Ricœur va pousser encore la problématique de la narrativité jusqu'à la rendre indispensable pour bien comprendre l'identité. Effectivement, il va proposer pour comprendre l'identité personnelle la dimension temporelle, incluant une composante narrative.

Nous sommes arrivés ici à l'une des propositions qui inspire ce mémoire : la composante narrative de l'identité individuelle. On retient de Ricœur sa vision (reprise de Kierkegaard) de l'humain comme « être dans le temps ». Le temps est, en fait, la composante principale de nos vies, la dimension incontournable. Devant la contingence radicale du temps et de la vie humaine, seule notre inscription dans un récit sensé peut nous donner une sécurité et une identité : « ...hypothèse de base [...] que le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif, et que le récit atteint sa signification plénière quand il devient une condition de l'existence temporelle » (Ibid., T.1, p.85.)

Le récit n'est donc pas un artifice créé par l'œuvre artistique radicalement séparé de la réalité, mais au contraire il est le résultat d'une reconfiguration de la vie par l'œuvre d'art. L'insertion des faits dans une logique narrative est une caractéristique fondatrice de la vie humaine, l'outil nécessaire pour appréhender le temps, pour convertir le temps cosmique en temps humain.

Les individus sont obligés, pour donner du sens à leurs vies, de construire un récit dans lequel ils peuvent s'insérer eux-mêmes ainsi que leurs péripéties, au risque d'être complètement déstructurés dans le cas où ils refuseraient de le faire.

De plus, il faut tenir compte du fait qu'il ne s'agit pas seulement d'une forme de structuration de la temporalité ou d'une manière de répondre aux apories du temps, mais aussi d'une façon de répondre aux apories de l'identité. Seule l'inscription dans le temps peut générer la vision cohérente d'un soi-même constamment menacé par la fragmentation et le changement.

Cette vision de l'homme comme être narratif a donné lieu aux développements théoriques autour du récit de soi. L'étude des récits de soi étant largement inspirée par l'analyse de Ricœur.

2. LE TEMPS SOCIAL FRAGMENTÉ

L'autre concept central de ce mémoire est la fragmentation du temps social. La fragmentation implique deux processus : d'un côté, la multiplication des temps sociaux divergents et opposés, et de l'autre, la disparition de repères temporels de la modernité classique.

À la base de cette évolution se trouvent les changements sociaux et économiques des trente dernières années : la transformation du système de production avec l'irruption des technologies de l'information et la dernière vague d'internationalisation de l'économie; les changements profonds dans les systèmes de valeurs, associés à l'apparition des théories postmodernes et de la société de consommation.

2.1. Transformations sociales et économiques

L'évolution économique des trente dernières années est marquée par la crise du modèle de production fordiste (Bibliographie sociéconomie Wallerstein, institutionalistes...). Les années 1970 marquent la fin de ce système. Les causes sont nombreuses : la chute de la productivité, les limites du modèle de différenciation des produits, l'internationalisation de l'économie, la fin des bénéfices tirés des dernières innovations technologiques, etc. Le résultat est un immense effort d'adaptation et de renouvellement de l'économie. Les années 1980 voient apparaître la flexibilisation, l'introduction massive dans le monde du travail des premières technologies associées à l'informatique, l'irruption des capitaux financiers ou les premières politiques néolibérales de contraintes des dépenses publiques. Le système fordiste, régulé par les grandes entreprises et l'État Providence, se transforme jusqu'à devenir méconnaissable.

Les conséquences s'étendent tout au long des deux dernières décennies, connues sous les noms de mondialisation, nouvelle économie ou néolibéralisme, autant d'aspects centraux de l'analyse.

Pour les théoriciens de la globalisation (Castells??), cette dernière vague d'internationalisation de l'économie est à l'origine de la plupart des bouleversements récents. Il s'agit sans doute d'un changement profond dans le fonctionnement économique. Les technologies de l'information permettent de relier les quatre coins de la planète et en conséquence les économies nationales se trouvent fortement reliées entre elles. Derrière ce processus se trouve le capital financier qui, à travers les prix des actions, contrôle l'évolution de chaque économie et de chaque entreprise. Les opportunités augmentent, mais aussi les risques et les déséquilibres. La capacité de décision des acteurs locaux s'amointrit fortement, en même temps que plusieurs

dimensions deviennent de plus en plus chaotiques et imprévisibles, par exemple ce que seront les conséquences des actions des acteurs ou l'évolution macroéconomique.

Les technologies de l'information créent plusieurs de ces pratiques. L'interconnexion actuelle est impensable sans l'introduction massive des technologies de l'information. Elles sont responsables surtout des transformations du rapport au travail et d'un processus central dans les trente dernières années, la flexibilisation (Sennett, 2000; Cohen, 1999; Boltansky et Chapiello, 1999). Durant le fordisme, les grandes entreprises avaient besoin de hiérarchies fixes et de processus standardisés pour contrôler leurs immenses empires. À l'ère des télécommunications, aucun de ces dispositifs n'est nécessaire. Les entreprises ont flexibilisé leurs structures et processus, devenant plus souples et agiles, capables de s'adapter aux besoins d'un monde interconnecté et en constante évolution. Pour ce faire, elles ont, en premier lieu, externalisé toutes leurs activités secondaires. Elles ont aussi réduit leur poids et simplifié les hiérarchies. Mais surtout, elles ont transformé le rapport au travail. La relation de travail à long terme a disparu, ainsi que d'autres termes comme la carrière dans une entreprise ou l'engagement professionnel. À sa place, c'est la polyvalence, la flexibilité et la mobilité qui sont recherchées.

Les trois dimensions centrales du travail ont été transformées : droit du travail, temps de travail et lieux de travail (Beck 2003). Des formes de travail qui étaient minoritaires se sont répandues à l'ensemble de la société, comme les travailleurs autonomes et le travail par projet, mais aussi le contrat de travail à durée déterminée, le travail à temps partiel et les entreprises d'emploi temporaire. La protection du travailleur s'est affaiblie, et les frontières entre travailleur et chômeur, entre sécurité et précarité sont devenues plus floues car les individus les traversent constamment, ne se définissant plus par l'une ou l'autre.

Le temps et l'espace de travail se sont aussi fortement transformés. Les entreprises étendent leur espace de travail par deux voies différentes. D'abord, elles développent des relations avec d'autres agents de plus en plus éloignés, allant jusqu'à déménager une partie de leurs activités dans d'autres pays. En même temps, elles effacent, grâce aux nouvelles technologies (cellulaire, email, connexions sans fil...), les frontières physiques et symboliques du travail : désormais, n'importe quelle place est appropriée pour travailler : la rue, le foyer, etc. La conséquence étant que l'intensité et la durée de travail augmentent.

Le temps de travail connaît une transformation semblable. Connectés réellement ou potentiellement à leur travail 24 heures sur 24, les individus augmentent leurs horaires de travail et surtout le degré de coordination et de dépendance : les délais se raccourcissent, la séparation sphère publique/sphère privée s'estompe, l'intensité et la productivité augmentent.

Finalement, il s'agit d'un processus d'augmentation de la productivité reliée à la crise du modèle économique fordiste et à l'irruption du nouveau modèle. Avec les technologies de l'information, au lieu de travailler moins, on travaille plus et plus intensément (Cohen, 1999).

Nous en avons déjà parlé, la conséquence première de cette transformation dans le rapport au travail est un réarrangement du système de valeurs (Sennett, 2000; Boltansky et Chapiello, 1999). Les valeurs traditionnelles de la modernité ne sont plus en consonance avec la réalité sociale. L'éthique du travail décrite par Weber dans sa description de l'éthique protestante n'est plus en vogue. L'impossibilité de planifier et de prévoir dans un monde en constante évolution et la rupture de la relation à long terme entre employeur et employé font en sorte que les valeurs qui étaient traditionnellement reliées au travail, comme la loyauté ou le compromis, furent fortement dépréciées. En fait, toutes les valeurs qui se fondaient sur le long terme manquent d'appui sur la réalité, et l'éthique du travail était fortement reliée au long terme. À sa place, de nouvelles valeurs, associées au monde de la communication et des nouvelles technologies prennent une place prédominante : les qualités communicationnelles, l'adaptation, l'enthousiasme, etc. Une de ces valeurs servira ici d'exemple, l'engagement. Dans la société contemporaine, l'engagement reste une valeur, mais sa signification est profondément transformée. L'engagement traduit un compromis total envers un projet, l'envie de se donner complètement à la cause, mais seulement pendant une période de temps déterminée. Une fois le projet terminé, chacun doit suivre son chemin et faire preuve d'indépendance. Désormais, la construction des relations permanentes est plutôt associée dans le monde du travail à la bureaucratie et à l'inefficacité. Au contraire, l'engagement dans le capitalisme industriel se liait au long terme, comme l'expression d'une relation durable dans le temps.

Il y a une autre série de transformations sociales qui concourent au processus de fragmentation du temps social. Ce sont la postmodernité et le processus d'éclatement de l'identité, influencé par la société de consommation.

La postmodernité comme crise de confiance dans le futur et dans les institutions a un effet de raccourcissement de l'horizon temporel. Des individus ne croyant plus dans l'amélioration constante des conditions de vie ont plus de difficultés à prendre en compte l'avenir, à le planifier et à le prédire.

En plus, comme nous l'avons déjà remarqué, il a eu un processus d'éclatement de l'identité. Les individus sont maintenant dans un processus constant de construction et de recherche identitaire, qu'impliquent les changements de goûts, de couple et de travail. Dans ce contexte, il est aussi plus difficile de s'inscrire dans le long terme, dans des identités stables.

Les transformations subies par la famille, l'amour et l'identité renforcent la fragmentation du temps social et le raccourcissement de l'horizon temporel.

Premièrement, la famille est devenue une institution volontaire, une association sentimentale qui continue seulement si ses membres sont satisfaits. Cela veut dire que non seulement la famille n'est plus une union à long terme, mais aussi qu'on ne peut pas savoir quand elle finira, l'horizon d'attente disparaissant en conséquence.

Les transformations dans la famille sont fortement reliées aux relations amoureuses. L'essentiel vient d'être dit : le couple est devenu une union volontaire basée sur le profit mutuel. En conséquence, les unions et ruptures se multiplient puisqu'il n'y a pas de contraintes sociales aux réarrangements. Les horizons et attentes temporelles qui donnaient des institutions comme le mariage religieux ou la vision traditionnelle de la famille, fortement ancrées dans le long terme, disparaissent ou deviennent des rituels sans valeur.

Finalement, l'identité, qui dans la modernité était reliée au caractère et à des traits fixes et immuables affirmant une personnalité constante et fermée, est maintenant elle aussi soumise à de constantes transformations et redéfinitions. Il semble évident que, dans un monde qui nous oblige à de constantes adaptations, des identités fermées ne sont pas particulièrement fonctionnelles. L'irruption de la société de consommation valorise ouvertement le loisir, les goûts et désirs des individus comme source principale d'identification. L'identité n'est plus définie à travers le statut, l'état civil, la classe ou l'origine, mais par les intérêts, les projets, et les qualités émotionnelles. En conséquence, l'identité ne fonctionne plus comme un repère à long terme, une qualité stable à travers laquelle l'individu peut s'inscrire dans le temps, mais au contraire, elle devient un objet problématique en constante reconstruction, annulant ses pouvoirs stabilisateurs.

2.2. La fragmentation du temps social

Toutes ces transformations ont un grand impact sur l'organisation et l'expérience individuelle du temps social. Elles sont évidemment source de fragmentation. On focalisera notre attention sur deux processus, d'un côté la multiplication des temps sociaux, et de l'autre la disparition des repères temporels.

En premier lieu, l'hégémonie du temps de travail est remise en question par les nouveaux processus économiques. Dans un monde interconnecté et interdépendant, les temps locaux perdent leur importance au profit du temps global, digital (Castells, 1998, Attali, 1982). De plus, les horaires se complexifient, les tâches sont de moins en moins reliées à des horaires et à des endroits physiques fixes et, par conséquent, des institutions classiques, comme la journée de 8 heures ou la différence semaine/fin de semaine, perdent de leur force.

Le temps de travail n'est pas le seul à imposer des contraintes. La société de consommation impose le temps de loisir comme dimension centrale du quotidien, réarrangeant la hiérarchie du temps social.

Cependant, aucun de ces temps sociaux n'arrive à imposer son hégémonie. Parfois ils s'affrontent ouvertement, parfois ils collaborent, mais aucun ne peut prétendre dominer. Si au « temps de l'église » avait succédé le « temps de l'usine » (Pronovost, 1996), il n'y a, de nos jours, aucun temps capable de conjuguer autour de lui l'ensemble des temps sociaux. Les tensions et les difficultés des individus pour les concilier tous augmentent évidemment.

L'autre processus impliqué dans la fragmentation du temps social est la disparition des repères temporels traditionnels et plus spécialement du modèle biographique.

Dans le monde du travail, l'instabilité du système économique empêche l'utilisation des outils d'aménagement du temps comme la prévision et la planification. Le moyen et le long terme disparaissent, les individus ne pouvant pas contrôler le cours des événements ni avoir des attentes rationnelles à long terme. En conséquence, une grande partie des catégories et des schèmes biographiques perdent leur sens. Dans un monde en constante reconstruction et formation professionnelle, avec moins de protections sociales et syndicales et une plus grande mobilité, des concepts comme la carrière, le parcours, la vocation ou la profession perdent de leur force. Ils ne sont plus

des catégories définitives avec des rôles stricts, mais des concepts en constante redéfinition.²

Dans la sphère privée, l'évolution sociale est allée dans le même sens. Il y a eu un raccourcissement de l'horizon temporel. Le long terme a presque disparu des conceptions des individus. Ils n'ont plus ni de relations ni d'identités stables. L'identité est aussi constamment renégociée. Le changement est constant et l'identité beaucoup plus floue et problématique. L'ancrage dans le temps qui permettait l'identité moderne n'est plus possible, et notre capacité à nous projeter dans le futur s'en ressent.

En définitive, la plupart des outils développés dans la modernité classique pour inscrire notre parcours dans un schème de sens ont disparu : dans le monde du travail, le travail à long terme disparaît avec des rôles et identités associées aux aptitudes professionnelles; dans la sphère privée, les relations et institutions classiques (amour, mariage, paternité/maternité...) perdent aussi leur capacité de définir l'individu; finalement, l'identité devient un objet problématique, incapable de donner une vision constante de l'individu.

Sans la possibilité de nous définir à long terme ni de maintenir de compromis, de planifier ou de prévoir, notre horizon temporel se raccourcit, limité seulement par le temps présent.

En résumé, les individus sont confrontés à un ensemble hétérogène de temps sociaux, chacun avec des exigences différentes. Les individus sont obligés de négocier leur participation dans les différentes sphères de la vie sociale et de trouver le meilleur équilibre possible. Ils le font dans un contexte général de raccourcissement de l'horizon temporel avec une incapacité à planifier et à prévoir.

² Dans *Le travail sans qualités*, Richard Sennett affirme qu'un jeune Américain avec au moins deux ans d'éducation supérieure changera d'emploi onze fois et renouvellera sa formation au moins 3 fois à travers ses quarante ans de travail. Op.cit., p. 24.

CHAPITRE II

DÉMARCHE MÉTHODOLOGIQUE

Ce mémoire se veut une analyse des configurations narratives de l'identité (le récit de soi) dans le monde contemporain (temps social fragmenté). Pour y arriver, nous analyserons des films contemporains. Le moment est arrivé de justifier et expliciter notre choix.

2.1. Le choix du cinéma comme matériau d'analyse

À la base de ce mémoire, il y a la conviction qu'il est possible de comprendre le cinéma comme un révélateur social. Non seulement comme révélateur des discours idéologiques ou culturels, mais aussi des configurations sociales en cours. Effectivement, le cinéma est réalisé par des individus en société et leurs œuvres reflètent au moins de façon inconsciente la réalité qu'ils vivent. Non pas que l'intention du réalisateur ou des membres de son équipe soit de développer un quelconque réalisme; notre présomption est qu'une partie de la réalité sociale passe à travers les filtres qu'imposent la création artistique et la forme marchande. Encore, comme le dit Pierre Sorlin dans *Sociologie du cinéma* (1977) :

Il faut alors prendre le film en lui-même, s'attacher à découvrir dans les combinaisons d'images, de paroles et de sons le maximum de pistes pour pouvoir en suivre quelques-unes – celles précisément qui permettent de revenir au moment historique en éclairant l'extérieur (les échanges sociaux) par l'intérieur (le micro univers du film). (1997, p. 43.)

La réalité sociale se transpose à travers deux chemins différents : d'un côté, les créateurs de films vivent dans la société, et partagent avec les autres membres de la société des discours, des croyances et des schèmes de compréhension qu'ils mettent à l'œuvre dans leurs films (Sorlin, 1977); de l'autre, l'œuvre d'art garde toujours un double lien avec la réalité, à l'origine, comme source d'inspiration et d'imitation, à la fin, parce que pour être compréhensible elle doit rester dans les schèmes de pensée de son public, quel qu'il soit (Ricoeur, 1991).

2.2. Le choix du corpus

Nous allons analyser dans ce mémoire cinq films. Pour en arriver à cette sélection, nous avons suivi un certain nombre de critères et de principes méthodologiques.

Notre échantillon est tiré d'un processus de sélection d'après un choix raisonné. Nous n'avons utilisé aucun modèle probabiliste, premièrement parce que nous n'avons pas accès à l'ensemble de la production cinématographique, et deuxièmement parce qu'elle est tellement hétérogène que nous n'aurions pu garantir la représentativité de l'échantillon. Nous avons préféré sélectionner notre échantillon par une succession de critères éliminatoires qui nous ont permis de choisir un nombre restreint de films. Nous pensons qu'aucun des autres systèmes de sélection plus ou moins aléatoire n'aurait échappé au doute sur la représentativité de l'échantillon.

La taille de l'échantillon a été choisie pour concilier dans la mesure du possible la profondeur et la richesse de l'analyse, selon un temps et des ressources limités. Finalement, nous avons décidé de construire un corpus de 5 films.

Pour ce qui en est de nos critères de sélection, le premier critère était relié à une question de possibilité. En fait, nous avons accès aux films présents dans les collections universitaires de Montréal (UQAM, Udm, McGill et Concordia), ceux de la Bibliothèque Nationale du Québec, ceux des clubs vidéo commerciaux et quelques collections personnelles.

Le deuxième critère de sélection a été, naturellement, notre sujet : les configurations contemporaines du récit de soi. Par conséquent, les films devaient être récents. Poser une date limite pour un phénomène est toujours jusqu'à un certain point un artifice, mais il s'agit d'un découpage nécessaire pour la viabilité d'un projet. Nous avons donc décidé de choisir 1997 comme date limite, en sachant qu'il s'agit d'un choix plus pratique que théorique : on ne peut nullement affirmer que le temps social fragmenté ne

se faisait sentir avant cette date, comme nous ne pouvons pas dire que tous les films produits après 1997 en furent imprégnés. Au contraire, nous comprenons que l'année 1997 sert uniquement comme point de repère et comme limite nécessaire au projet.

Un troisième choix préliminaire, lui aussi en relation avec notre sujet, a été fait. Le phénomène de fragmentation du temps social est un phénomène propre aux sociétés capitalistes avancées et aux milieux urbains. Cette définition exclue, de fait, la cinématographie issue des milieux ruraux, industriels ou en développement.

Il nous faut ici ajouter une précision. Un certain nombre de sociétés capitalistes avancées, par exemple le Japon, devaient être écartées en raison de notre profonde méconnaissance de ces sociétés. Nous avons donc décidé de restreindre notre analyse à un milieu culturel déjà plus ou moins maîtrisé, soit les milieux urbains de l'Amérique du Nord et d'Europe.

Un quatrième critère est en relation avec l'autre objet de notre sujet. Nous sommes intéressés par le récit de soi des individus. Le récit de soi comme construction identitaire est présent dans chaque individu. Par contre, il y a des individus avec des vécus et des récits de vie certainement extraordinaires. Dans le même sens, il y a des films qui nous parlent d'individus et de milieux hors du commun. La définition de ce qui est ordinaire et de ce qui se situe dans l'extraordinaire est périlleuse, mais nécessaire. Dans le cas du cinéma, il y a toute une série de genres qui traitent de phénomènes extraordinaires. Il s'agit par exemple des films d'horreur, des *thrillers*, des films biographiques de grandes personnalités, etc. Même si nous savons qu'une analyse poussée de films appartenant à ces genres pourrait générer de précieuses informations sur le récit de soi contemporain, nous avons décidé de limiter notre recherche aux films qui traitent directement et explicitement du récit de soi et de la quotidienneté des individus contemporains. Les personnages des films choisis sont-ils donc des individus ordinaires? Aucun individu n'est ordinaire, mais les personnages sélectionnés ont des vies semblables qui ressemblent à toutes les autres. Nous voulions écarter de l'analyse les phénomènes extraordinaires pouvant parfois bouleverser nos vies.

Nous n'avons éliminé aucun film à cause de son appartenance à un genre déterminé, mais plutôt choisi des films ayant comme sujet central la quotidienneté des gens. La quotidienneté occupe plusieurs genres, comme le prouve notre sélection finale : il y a des comédies, des drames, un faux documentaire, des films à intentions réalistes, d'autres plus fantaisistes...

Même après avoir opéré toutes ces sélections, nous étions encore devant un corpus tout à fait immaîtrisable. Le travail de recherche est un travail de sélection, et nous avons décidé d'inclure un cinquième critère qui nous permette de donner au corpus une certaine homogénéité et en même temps d'écarter un bon nombre de films. Ce critère a été l'âge des protagonistes et leur appartenance générationnelle. Dans l'ensemble des films traitant de la quotidienneté, il y avait des personnages appartenant à toutes les générations possibles. Chaque génération affronte son quotidien et construit son récit de soi de façon différente. De plus, elles affrontent des situations fort différentes, reliées à un moment vital dans lequel chacune est insérée.

Nous avons un choix à faire entre homogénéisation et contraste, et nous avons choisi la première. Au lieu de choisir un film de chaque génération, nous avons préféré choisir tous les films de la même cohorte générationnelle. Nous avons choisi la génération de la trentaine. Dans les sociétés capitalistes avancées, la trentaine est un moment-clé de la construction biographique. En général, elle se situe entre deux mondes : une fois la formation professionnelle terminée et avant d'avoir acquis des engagements à long terme (au niveau familial, de carrière, etc.). En fait, la trentaine est le moment-clé pour prendre des décisions et définir son identité. Elle est donc le moment privilégié pour observer, précisément, la construction du récit de soi.

Enfin, puisque nous avons comme univers de référence l'ensemble des sociétés occidentales, nous avons décidé que chacun des films proviendrait d'un pays différent. Ce sixième et dernier critère n'est pas strictement nécessaire, mais va nous permettre d'extraire ce qu'y il a de commun et de différent entre les cinématographies retenues.

Des 50 à 60 films pré-sélectionnés, nous sommes passés à une dizaine des films. Le choix définitif de cinq films a été, cette fois-ci, complètement facultatif. Il s'agit enfin d'un choix dirigé par le goût personnel et l'intuition sociologique dans la conviction que les autres compositions possibles auraient été pareillement représentatives.

Nous avons donc choisi le film espagnol *Días de fútbol* réalisé en 2003 par David Serrano, le film islandais *101 Reykjavik*, de Baltasar Kormakur (2000), le film français *Les poupées russes* de Cédric Klapisch (2005), le film anglais *Wonderland*, de Michael Winterbottom (1999), et le film québécois *La moitié gauche du frigo* de Pierre Falardeau (2000).

2.3. Méthode d'analyse

Nous avons la conviction que le cinéma peut fonctionner comme révélateur social, c'est-à-dire nous parler de la société dans laquelle il est inscrit. Par contre, tout ce qui apparaît dans un film ne résulte pas nécessairement de logiques sociales, il y a une grande partie qui découle des conventions esthétiques, des intentions et des intuitions du réalisateur ou encore des contraintes purement commerciales.

Le film n'est pas que production de sens, il est aussi produit culturel, fabriqué par un groupe lui-même immergé dans un ensemble ayant ses stratégies par rapport au milieu, au public, à la formation sociale. Les genres, les techniques, les modes d'expression s'ordonnent suivant les rapports instaurés dans le milieu du cinéma; suivant les règles qu'on y observe, suivant les obligations liées au système de financement. Comme tous les produits commercialisables, les films naissent d'une attente de profit; comme tous les objets culturels, ils sont soumis à des normes. (Sorlin, 1977, p.112.)

Il nous faut donc, avant de commencer une analyse proprement sociologique, éclaircir la relation entre les différentes composantes de chaque film et entre le film et sa société.

2.3.1. Contexte de production

Nous allons commencer par identifier chaque dimension du film. La première sera une mise en situation des données générales de chaque film, comme l'année de production, le pays, le réalisateur, etc.

Ensuite, l'inclusion du film dans l'histoire du cinéma : les précurseurs, les références et l'appartenance à un genre, école ou esthétique déterminés. Puis, par une petite esquisse de la figure du réalisateur, sa carrière, son style et sa volonté artistique. Au final, nous retracerons rapidement la carrière commerciale du film, sa réception par le public et la critique.

Cette première partie ne se veut pas exhaustive, mais prétend seulement mettre en relief les traits généraux du film, en donnant une vision d'ensemble.

2.3.2. Analyse de codes

Dans un deuxième moment, nous allons étudier le langage cinématographique sur lequel s'appuie le film. Pour ce faire, nous allons utiliser l'analyse sémiologique développée par Christian Metz (1977). Metz analyse le film comme un langage formé par codes et sous-codes, relevant des caractéristiques techniques et de la structure langagière propre au cinéma; d'autres codes relèvent purement d'une logique sociale.

En fait, selon Metz, le cinéma est formé matériellement par quatre éléments : ce sont la bande image, la bande-son, la musique et les bruits. Ce sont les composants

physiques, qui apparaissent dans la projection d'un film. Chacun de ces éléments a des codes et des sous-codes propres. Cependant, en plus de ces composantes matérielles, tout un ensemble d'éléments non matériels font partie du film. Il s'agit des codes langagiers et sociaux inscrits dans le film. Pour différencier les uns des autres, Metz introduit dans *Cinéma et langage* une distinction entre, d'une part codes du véhicule ou codes de l'expression, l'ensemble des codes reliés aux aspects matériels du film, et d'autre part, ce qu'il appelle les codes du programme ou les codes de contenu, soit l'ensemble des codes narratifs et sociaux mis en place :

Il est une conception courante qui oppose, au sein du texte filmique, la « forme » et le « contenu »; la forme ainsi entendue, c'est le langage cinématographique lui-même, et le contenu c'est ce que l'on fait dire à ce langage dans chaque cas particulier. Cette façon de voir est à la fois confuse et simplificatrice, et nous avons consacré un article spécial à la critiquer : d'abord, opposer la forme au contenu, c'est contaminer deux distinctions qui sont méthodologiquement indépendantes l'une de l'autre (celle du signifiant et du signifié, et celle de la forme et de la matière); ensuite, chacun des systèmes de signification (codes) qui sont à l'œuvre dans le film – qu'ils soit ou non spécifiquement cinématographique – est à la fois un système de signifiants et un système de signifiés (faute de quoi il ne serait pas un système de signification), de telle sorte que les codes prétendument constitutifs de la « forme » ont aussi leurs signifiés propres, et que les codes prétendument constitutifs du « contenu » ont aussi des signifiants propres.

Néanmoins, à travers cette distinction boiteuse de la forme et du contenu, le sens commun nous paraît exprimer (même s'il l'exprime mal) une articulation fort réelle qui, mieux nommée, serait celle du véhicule et du programme -, étant entendu que le véhicule n'est pas le signifiant et que le programme n'est pas le signifié, mais que le véhicule et le programme consistent chacun en un ensemble de codes, avec leurs signifiants et signifiés. (Ibid., p.185.)

En s'inspirant de cette définition, nous avons développé le schème d'analyse suivant:

Codes du véhicule/expression :

1. Bande image :

a. techniques de caméra : cadrage, type de caméra, focale, etc.

b. montage : plan, séquence, etc.

C. photographie : éclairage, filtres, etc.

d. décors, costumes, etc.

2. Bande sonore : captation du son

3. Musique : type de musique, moments d'apparition, intention

4. Bruits

Codes du programme/contenu

1. Codes narratifs : structure narrative, dialogues, caractères des personnages, etc.

2. Codes psychosociaux : codes sociaux implicites, figures sociales et idéologies

Nous allons appliquer ce schème d'analyse à chaque film de façon préalable à l'analyse sociologique. Cela nous permettra d'avoir une connaissance pointue des différentes composantes du film, au-delà des impressions premières. Chacun des films devra être analysé dans ses codes cinématographiques et extracinématographiques pour permettre une plus grande clarté lorsque viendra l'analyse purement sociologique. L'analyse sémiologique met en évidence les différentes volontés et tendances sociales derrière le film, comme les conventions narratives et esthétiques permettent sa compréhension. Aussi, elle permet d'éviter une vision réductrice purement esthétique ou purement sociale du film.

2.3.3 Analyse sociologique

Une fois les analyses préliminaires terminées, nous pourrons entamer l'analyse sociologique du film. Derrière notre analyse sociologique, il y a une certaine vision de la fiction et de sa relation avec le social qu'il faut expliquer ici. En fait, elle est inspirée par les œuvres de Paul Ricœur et de Frank Kermode, eux-mêmes s'inspirant largement de la *Poétique* d'Aristote.

L'analyse temporelle : amorce, nœud et dénouement

Nous avons déjà avancé que le concept d'identité narrative n'allait pas être le seul concept hérité de l'œuvre de Ricœur. Effectivement, nous allons nous appuyer aussi sur sa vision de la fiction et sa relation avec la réalité.

Quelle est cette vision? En s'appuyant sur la *Poétique* d'Aristote, Ricœur inscrit la démarche artistique dans un triple mouvement d'imitation créatrice qu'il appelle *mimèsis*. Le concept de *mimèsis* dans l'œuvre d'Aristote se réfère à l'imitation de la réalité par l'auteur de l'œuvre narrative. Pour Aristote, seulement une œuvre ancrée dans les formes sociales préexistantes peut aspirer à être vraisemblable. Cela est l'art de la *mise en intrigue*.

Dans l'œuvre de Ricœur, par contre, *mimèsis* ne se traduit pas par imitation. L'œuvre d'art s'inspire de la vie pour créer une toute autre chose, un monde possible. Il n'y a donc pas d'imitation mécanique, de simple transposition, mais un processus créatif et ouvert.

Ricœur divise cet acte d'imitation créative en trois parties. Dans le premier mouvement de *mimèsis*, la création narrative s'inspire des conventions et des logiques de la réalité pour créer sa fiction. En s'appuyant sur ces conventions, elle garde un lien permanent avec la réalité sociale lui permettant de rester compréhensible pour ses futurs récepteurs.

Quelle que puisse être la force d'innovation de la composition poétique dans le champ de notre expérience temporelle, la composition de l'intrigue est enracinée dans une précompréhension du monde de l'action : de ses structures intelligibles, de ses ressources symboliques et de son caractère temporel. (1991, T.1., p87.)

Dans le deuxième mouvement de *mimèsis*, le moment central, le créateur reprend les conventions de la réalité pour créer une tout autre chose ; l'acte créatif pur. Il n'est pas une simple imitation de la réalité, mais la création de nouvelles conventions et visions. Comme dans le cas de la métaphore, qui permettait au langage de créer de nouvelles significations, l'acte créatif crée de nouvelles réalités, de nouvelles combinaisons nées de vieilles configurations.

Quelles sont les caractéristiques de ce mouvement créatif? La *Poétique* d'Aristote reste claire : un récit doit créer une totalité à partir des éléments hétérogènes. Une totalité se compose d'un début, d'un milieu et d'une fin. Le héros doit donc, à partir d'une situation donnée, confronter un problème ou un conflit pour bien triompher ou bien échouer. Le plus important est que le spectateur ne puisse être sûr de la fin du récit. L'illusion d'ouverture du récit doit se maintenir jusqu'à la fin, même si nous pouvons présupposer la fin d'un récit par son encadrement dans un genre (tragédie, épopée, etc.). Ainsi, les épisodes qui composent le milieu du récit doivent paraître vraisemblables, parce qu'inscrits dans la logique du récit et des caractères, mais en même temps ils doivent apparaître comme imprévisibles et naturels, fruits de la contingence. Ils doivent, sans briser cette illusion de réalité, nous mener vers un final nécessaire, résultant des choix moraux faits par les personnages.

Enfin, dans un troisième mouvement de *mimèsis*, le plus risqué, le récit recompose à son tour la réalité. Selon Ricœur, l'acte narratif modifie réellement la réalité, nous donnant une nouvelle compréhension du monde.

Ricœur ne cache pas les difficultés de ses propositions. Dans le cas du récit de fiction, trois problèmes majeurs se présentent : premièrement, la contradiction entre la vision temporelle et narrative du récit et la narratologie purement structurale et

anhistorique; deuxièmement, la contradiction entre l'affirmation d'une reconstruction temporelle de la réalité par le récit et la substance irréaliste, purement imaginaire, de l'œuvre de fiction ; et enfin, les défis posés par le roman moderne aux conceptions du récit d'Aristote.

Pour ce qui est de l'intention totalisante de la sémiotique narrative, Ricœur va expliciter que cette branche de la sémiotique, qui se présente comme structurelle et donc anhistorique, doit elle aussi faire appel à la précompréhension narrative afin de pouvoir comprendre le récit. Plus encore, si le projet sémiotique était achevé, nous pourrions faire ressortir logiquement toutes les combinaisons possibles d'un récit d'une matrice unique : « ... il ne se passerait rien. Il n'y aurait pas d'événement. Il n'y aurait pas de surprise. Il n'y aurait rien à raconter. » (Ibid., T.II., p.86)

Finalement, si nous pouvons encore raconter des histoires c'est parce que nous ne pouvons pas encore en connaître la fin à l'avance et que le récit garde toujours une partie de contingence.

Pour surmonter l'obstacle du caractère fictif, imaginaire, du récit, Ricœur introduit une nouvelle dimension : la lecture de l'œuvre. Effectivement, une œuvre de fiction reste morte, incapable de changer quoi que ce soit si elle n'est pas lue. C'est à ce moment de la lecture qu'une nouvelle reconfiguration se met à l'œuvre. Une reconfiguration double : d'un côté, l'œuvre d'art elle-même est transformée par la lecture, et de l'autre, le monde du lecteur est aussi bouleversé et transformé :

C'est seulement dans la lecture que le dynamisme de configuration achève son parcours. Et c'est au-delà de la lecture, dans l'action effective, instruite par les œuvres lues, que la configuration du texte se transmute en refiguration. (Ibid., T.III., p.230.)

L'œuvre d'art est pour Ricœur un moment unique de création de nouvelles configurations, de variations imaginaires qui donnent lieu à de nouvelles visions. Cependant, l'œuvre d'art n'est jamais complètement séparée de la réalité qui l'entoure car elle s'inspire de cette réalité pour en créer une nouvelle chose, et parce que, à travers sa réception, elle reconfigure à son tour la réalité.

Finalement, la dernière des objections pose des problèmes très particuliers qui atteignent le cœur de notre sujet, la relation entre fiction et réalité. Le roman moderne ainsi que toutes les formes narratives postérieures, ont développé une série des formes

narratives qui allaient consciemment à l'encontre des formes narratives classiques, celles précisément de la *poétique* d'Aristote. La division de la narration en trois parties ; commencement, noeud et fin, n'était qu'une convention, une norme contraignante et accessoire. Selon les romanciers modernes, la vraie vie n'était pas censée suivre des conventions si rigides qui étaient, en fait, des illusions. Ils voulaient représenter la vie telle qu'elle est, sans les ruses des conventions. Leur premier objectif était donc de faire tomber la forme classique du récit théorisé par Aristote, avec son amorce, son milieu et sa fin.

Tout au long des XIX et XX siècle, les romanciers, les peintres, les poètes et le reste de la communauté artistique, ont fait évoluer l'art en s'éloignant de la tradition, en rompant avec elle. La forme exemplaire ce sont les avant-gardes artistiques. Je ne suis pas certaine de comprendre ce que tu veux dire mais je dirais plutôt . Les romanciers ont rejeté le schème classique, et ont transformé la représentation du temps et des personnages. Les dernières expérimentations du nouveau roman ont peu à voir avec la narration aristotélicienne : des personnages qui meurent et qui reviennent à nouveau; des logiques temporelles ne suivant aucune logique. En fait, ils ont expressément fait tout ce qui était possible pour n'avoir rien en commun.

Par contre, selon Ricoeur tous les mouvements de la littérature moderne en rupture avec les conventions ont aussi eu besoin d'autres conventions pour créer l'illusion de vérité : « Que des conventions, que d'artifices ne faut-il pas pour écrire la vie, c'est-à-dire en composer par l'écriture un simulacre persuasif? ». (Ibid., T.II., p.25.)

Les nouvelles techniques narratives développées par la littérature moderne pour reproduire fidèlement la réalité sont au fait, de nouvelles conventions. De plus, le lien entre le roman moderne et les conventions plus classiques comme la division du commencement, du milieu et de la fin, ne s'est jamais complètement brisé. Et, quand cela fut le cas, la réception de l'œuvre devint parfois très difficile, tellement qu'elle s'était éloignée des expériences quotidiennes de ses lecteurs.

Cette proposition de Ricoeur a été sans doute celle qui a soulevé un plus grand nombre des questionnements et de critiques de la part de la théorie littéraire³. En fait, le raisonnement implicite de Ricoeur n'est pas que les nouveaux romanciers créent des nouvelles conventions, mais que celles-ci peuvent se ramener à la convention constitutive

³ « *Temps et récit* » de Paul Ricoeur en débat, Bouchindhomme et al. (1999). De plus, il y a eu aussi des développements postérieurs de ses théories, comme *Paul Ricoeur and narrative : context and contestation* (Morny, dir., c1997).

de l'amorce, le milieu et la fin. Et que, par conséquent, il n'y a qu'une seule convention universelle, reliée en plus à la réalité matérielle qui l'inspire (premier mouvement de mimésis). Malgré les efforts d'ouverture réalisés par Ricoeur, l'oeuvre d'art serait renfermée dans une transposition plus ou moins élaborée de la réalité sociale/matérielle.

Par contre, la théorie littéraire contemporaine affirme l'indépendance de l'oeuvre artistique et sa capacité de créer de nouveaux rapports, propres à elle. La création artistique ne peut se comprendre sans faire référence à elle-même, à ses propres codes et évolutions, puisqu'elle a une originalité d'origine.

Cette originalité est sa liberté créatrice absolue, au moins comme point de départ. Effectivement, on ne peut pas relier tous et chacun des éléments d'une oeuvre à quelconques forces extérieures, soient sociales ou artistiques. Il reste toujours une certaine partie de créativité individuelle, d'innovation.

Mais en plus, les conventions artistiques ne sont totales et fermement reliées aux formes sociales. Elles évoluent librement, poussées par ses propres forces⁴ : les théories esthétiques en vogue, les contraintes matérielles, les normes héritées de l'évolution de la pensée esthétique. Les formes artistiques, et cela doivent être appliqués à ce mémoire, ne reproduisent pas fidèlement les conventions et normes sociales, mais les transforment et les modèlent jusqu'en arriver à des nouvelles propositions esthétiques et morales. L'artiste est traversé par sa constitution sociale, mais à travers sa liberté créatrice il arrive à reconstituer la réalité, à créer un autre monde possible.

La position soutenue par Ricoeur pourrait paraître réductrice face aux explorations contemporaines, et ne rendre pas compte de toute la richesse de la création artistique. Nous devons être prêts, par conséquent, à trouver au cours de nos analyses, des stratégies narratives qui ne suivent pas les conventions narratives classiques, qui les transforment et les défient. Et même si cette transgression n'est pas présente dans les films sélectionnés, nous assumons que cela est le cas dans d'autres films présents et passés.

⁴ Pour une vision des contraintes économiques et matérielles de l'expression filmique, voir l'oeuvre de Robert Sklar (1994) *Movie-made America : a cultural history of American movies*; pour une vision sociologique, la *Sociologie du cinéma* de Pierre Sorlin (1997); et pour une analyse de la structuration des films à travers les codes cinématographiques, l'oeuvre déjà citée de C. Metz *Langage et cinéma* (1997), *Le récit cinématographique* de André Gaudreault et François Jost (1994), *Genre* de Stephen Naile, *Les genres du cinéma* de Raphaëlle Moine (2002) ou encore *Post-theory : reconstructing film studies* par David Bordwell et Noël Carroll (1996).

Par contre, il reste que, comme nous avons soutenu auparavant, l'homme est défini par son être dans le temps, par sa constitution temporelle, et cette question a un poids spécifique dans toute la réalité humaine, y compris la création artistique. À la limite, les conventions temporelles et narratives ne sont pas des conventions artistiques, mais des conventions humaines, comme le soulève le langage lui-même. Des termes simples comme « avant » ou « après » ont été créés pour répondre à une réalité préexistante, le temps et notre immersion dans celui, le passé, le présent et le futur. La propre définition de narration est temporelle, parce que seulement son déploiement temporel peut prendre du sens. Les narrateurs, soient littéraires ou cinématographiques, sont confrontés à cette réalité première, et doivent proposer une réponse poétique à ces apories, comme dirait Ricoeur, pour pouvoir commencer à écrire. Effectivement, les conventions temporelles peuvent être transformées ou abandonnées, mais elles constituent toujours le point de départ, la question dont la réponse (de l'individu, de l'artiste) devient notre conception du temps.

C'est le sujet de ce mémoire. Comment les artistes répondent-ils aux apories temporelles ? Comment structurent-ils le vécu temporel de leurs personnages ? Et enfin, ces réponses nous aideront-elles à trouver la clef et à répondre au questionnement que les contemporains poursuivent encore aujourd'hui ?

Les représentations artistiques ne sont pas une simple transposition d'une réalité sociale première, mais une continuation du dialogue entre l'homme et le temps.

Malgré toutes les imperfections et limitations dans la vision de la narration de Ricoeur que nous venons de soulever, nous souhaitons encore retenir deux idées développées dans « *Temps et récit* » : la constitution de l'homme dans le temps comme fondement philosophique et sociologique et le schème aristotélien de amorce, milieu et fin.

Le premier des choix a été déjà suffisamment justifié. Par contre, nous avons constaté les insuffisances du modèle aristotélien pour expliquer les formes narratives contemporaines. Il est évident à présent que la création artistique ne peut être réduite à l'art du « vraisemblable », de l'agencement des faits. Non obstant, nous allons retenir le schème d'Aristote comme une grille qui permet de donner une première structuration, qui peut ne pas correspondre exactement aux structures temporelles de l'oeuvre, mais qui peut fonctionner comme point de repère, comme questionnement fondamental qui permet, par comparaison, de reconstruire le déploiement temporel particulier du film analysé.

Nous savons que les narrations ne sont pas forcées de suivre le chemin aristotélicien, mais ce dernier peut servir comme modèle à partir duquel travailler.

Nous pourrions donc trouver des exceptions à la norme et des subversions de la norme, mais la dimension diachronique de l'analyse, vital dans le cas d'une analyse filmique, serait incorporée d'une façon définitive. Le schème aristotélicien nous permet d'insérer l'analyse filmique dans le temps.

À travers la grille de l'amorce, milieu et fin, nous observerons comment chaque personnage construit son récit de soi : comment il organise le temps, quelle logique il suit pour organiser les différents événements de sa vie et quels sont les idéaux moraux derrière cette logique. Nous voulons savoir si la relation entre le personnage et son récit de soi change dans le cours du film, et si oui, dans quelle direction.

Nous nous attarderons aussi à décrire l'action du film, les péripéties. Nous chercherons quels sont les événements du film et quelle est la logique derrière ces événements. L'objectif est de reconstruire les logiques temporelles en place, autant individuelles que collectives, pour les interroger sur ses fondements éthiques et sociaux. Les réponses seront à la fois descriptives et normatives, réelles et imaginaires, mais toujours révélatrices, ou du moins telle est la conviction profonde qui guide ce mémoire, des transformations sociales en cours.

Le schème aristotélicien a, pour nous, une deuxième utilité à l'intérieur de notre méthodologie. Il permet d'isoler ce qu'on connaît couramment comme la fin. La fin, tout comme le reste des conventions classiques, a souffert de grandes transformations et expérimentations, mais, dans l'esprit classique, elle était le moment du dénouement, de clôture de la narration. Peu importe ce qui s'était passé tout au long du film, la fin devait tout remettre en ordre, entendu non pas comme un rétablissement de l'harmonie préexistante, mais comme une explication finale, comme un ultime porteur de sens. La fin devait expliquer et juger tout ce qui avait « été » dans l'oeuvre, elle proposait, irrémédiablement, une option morale.

Nous avons décidé de privilégier la fin dans notre analyse précisément à cause de ce caractère moral. Dans un analyse qui se veut des réponses d'individus face au changement dans le temps social, la fin a la vertu de cristalliser, d'explicitier les options morales et sociales, non seulement des personnages, mais aussi des créateurs.

La fin

Nous venons d'annoncer dans notre analyse, que nous allons privilégier le moment de la fin comme le plus déterminant. Le moment de la clôture a toujours été un moment-clé de la narration. La fin est en fait une convention incontournable. Il doit toujours y avoir un final. Cependant, le final n'est pas seulement le dernier instant de la narration, mais aussi le moment de la conclure et donc de lui donner un sens. Aucune œuvre narrative ne peut s'empêcher de s'ordonner à travers la fin, de se donner une structure qui achève son sens dans le dénouement. Faute de cela, la fin ne serait pas la fin et la narration serait tout simplement interrompue.

Pour comprendre la fin, nous allons-nous appuyer sur l'ouvrage de Frank Kermode, *The sense of an ending*. Kermode, tout comme Ricœur, intègre dans sa démarche l'analyse aristotélicienne de *La Poétique*. Le partage d'une même vision du champ narratif diminue fortement les divergences théoriques. En fait, Ricœur et Kermode partagent une même sensibilité et une même vision de la création narrative.

The sense of an ending est l'œuvre de référence pour ceux qui s'intéressent à la fin des récits. Écrite comme une série de conférences en 1965 et publiée en 1967, elle se veut une analyse des mythes de la fin dans le monde réel et des processus de clôture dans la fiction, établissant une relation entre les deux. La thèse centrale de Kermode est que l'être humain utilise le schéma début-milieu-fin depuis toujours pour structurer la réalité et donner un sens au temps qui passe. En même temps, les récits de fiction ont besoin d'une structure semblable non seulement à cause des conventions artistiques, mais aussi pour mieux se relier aux structures temporelles sociales que nous venons de citer :

It has been my argument that there must be a link between the forms of literature and other ways in which, to quote Eric Auerbach, 'we try to give some kind of order and design to the past, the present and the future of man'. (1977, p.93.)

Ce qui revient en premier dans cette conception, c'est la vision du monde comme un chaos incompréhensible que les humains s'efforcent de contrôler. Pour y arriver, il nous faut des schèmes de compréhension et les schèmes temporels sont les premiers à apparaître. La vision de la vie et du monde comme quelque chose qui commence, se déroule et finit est une façon d'appréhender la réalité et de la comprendre :

Men , like poets, rush 'into de midst' *in media res*, when they are born ; they also die *in mediis rebus* , and to make sense of their span they need fictive concords with origins and ends, such as give meaning to lives and to poems". (Ibid., p.7.)

L'homme vit, par définition, au milieu, soit dans un monde parfaitement contingent et amorphe. Les fictions temporelles comme le début, le milieu et la fin, mais aussi nos montres, nos calendriers, etc. ne sont que des outils pour humaniser le temps, pour se l'approprier.

La fin est sans doute une de ces conventions les plus puissantes. Elle est fortement liée à une autre fiction, celle de la crise. Chaque homme, chaque société, tend à s'imaginer comme placé au bout ou à l'origine de quelque chose. Chaque moment historique étant spécial, décisif.

Cette sensation de crise est permanente, car elle a accompagné l'homme depuis ses origines même si maintenant nous pouvons croire que notre époque est exceptionnellement bouleversée : « It seems to be a condition attaching to the exercise of thinking about the future that one should assume one's own time to stand in an extraordinary relation to it. » (Ibid., p.94.)

Cependant, Kermode accepte que notre époque change à une vitesse beaucoup plus rapide qu'avant et cette accélération du changement peut avoir des conséquences sur notre vision du temps et des crises:

Our own epoch is the epoch of nothing positive, only of transition. Since we move from transition to transition we may suppose that we exist in no intelligible relation to the past, and no predictive relation to the future. (Ibid., p.101.)

La conséquence de cette transition constante est une sensation de crise perpétuelle, une angoisse croissante. En définitive, c'est la confiance en les origines et en les fins elles-mêmes qui s'effondrent, nous laissant dans une crise permanente. La fin, l'Apocalypse, n'est plus un moment concret, réel dans le temps, mais une sensation nous accompagnant dans notre quotidien. Elle n'est plus imminente, mais immanente.

Après avoir analysé les fictions de la fin et de la crise dans les discours sociaux, Kermode tente de prouver que la même analyse peut être menée avec les œuvres littéraires. Elles aussi possèdent un début, un milieu et une fin et organisent le chaos originel dans un récit cohérent. Par contre, pour confirmer sa thèse et comme dans le cas de Ricœur, Kermode doit confronter les développements du roman moderne qui

cherchent précisément à briser l'illusion de linéarité et de causalité des narrations traditionnelles :

It is always not doing things which we unreasonably assume novels ought to do : connect, diversify, explain, make concords, facilitate extrapolations. Certainly is no temporality, no successiveness. (Ibid., p.20)

Cependant et malgré les efforts des romanciers, les lecteurs, êtres humains qui utilisent eux-mêmes les fictions temporelles du début, du milieu et de la fin, ont encore besoin de refermer le cercle, d'interpréter l'œuvre comme quelque chose de fini, d'achevé. Finalement, nous revenons aux mêmes conclusions que dans *Temps et récit* :

Change without potentiality in a novel is impossible, quite simply; thought it is the hopeless aim of the cut-out writers and the card shuffle writers. A novel which really implemented this policy would properly be chaos. No novel can avoid being in some sense what Aristotle calls 'a completed action'. (Ibid., p.138.)

Dans ce cas, nous rencontrons clairement la problématique de *Temps et récit*. En fait, Ricœur s'inspire largement de Kermode dans plusieurs passages du livre, mais plus important encore, les deux auteurs fondent leur réflexion sur la *Poétique* d'Aristote. En le faisant, ils acceptent l'inévitable existence des conventions dans le monde de la narration, et le lien direct entre ces conventions et les conventions de la vie sociale.

La fin est une de ces conventions incontournables qui permet de structurer et de comprendre la fiction et la réalité.

Quelle est la fonction de la fin ? Nous pouvons reprendre ici la citation que Kermode fait de Henry James : A distribution at the last of prizes, pensions, husbands, wives, babies, millions, appended paragraphs, and cheerful remarks. (Ibid., p.22.)

Évidemment, il s'agit d'une critique ironique du pouvoir des fins classiques de tout recomposer, de récompenser les bons et punir les méchants et en général de réaffirmer l'ordre social. Effectivement, il y a beaucoup de réaffirmation de l'ordre social dans cette convention connue qu'est le « happy ending ».

Cependant, il ne faut pas s'y tromper, nous avons tous un profond besoin de clôture et de concordance parce que le mouvement vers la fin est aussi un mouvement vers le sens. La fin est donc le moment non seulement de clore la narration, mais aussi de l'ordonner, de lui donner un sens. En fait, la lecture d'une œuvre est dirigée vers la fin

parce que c'est à la fin que l'on comprend, ou non, en totalité ou en partie, le récit et ses sens cachés.

C'est donc à travers la fin que nous allons comprendre l'ensemble de la narration. Elle est le véritable présent de la narration ou du moins, le dernier présent connu. Effectivement, le moment final nous donne la dernière information que nous pouvons avoir sur les personnages et leur destin. À partir de ce moment, rien n'est sûr, il ne nous reste que les hypothèses et les préférences. Puisque l'état final auquel sont arrivés les personnages est le résultat de l'action originaire (selon le schème aristotélicien), la fin est atteinte quand aucun changement n'est possible, quand les potentialités ouvertes par cette action sont épuisées. La fin est donc le moment de faire le bilan de l'action et de ses conséquences, bilan du passé et bilan du futur, des espoirs et des projets.

Dans ce sens, la fin oblige à la fois les personnages, le film et le spectateur à juger et à analyser le cours des événements qui sont maintenant devenus le passé comme la situation présente et les possibilités de futur. Les conclusions des trois instances : personnages, film et spectateur, ne coïncident pas obligatoirement, mais sont inévitablement posés par le dénouement de l'œuvre.

Nous pouvons donc dire que la fin d'un film oblige les personnages et le film à juger les actions, à donner du sens, à créer en définitive une narration sensée (finalement, ce sont des personnages qui racontent leur histoire). C'est une opération du même genre qu'accomplissent les individus réels lorsqu'ils construisent leur récit de soi : ordonner et diriger le flux chaotique des événements. Ils ont tous, personnages de fiction et individus réels, les mêmes outils pour le faire, c'est-à-dire des logiques et des structures narratives, des critères de sélection des événements passés et des attentes envers le futur. Ce sont ces logiques et structures narratives que nous visons dans ce mémoire.

La place du narrateur

Il y a encore un dernier trait de notre démarche sur lequel il faut insister. Dans tout film, il y a une action qui se déroule, menée par les personnages, mais narrée par une instance invisible, le narrateur. Le narrateur cinématographique est beaucoup plus masqué que dans la littérature parce qu'il reste muet, ou plutôt parce qu'il utilise les images (muettes) pour raconter l'histoire. Par contre, il y a toujours un narrateur derrière chaque film.

Le narrateur a des fonctions et des pouvoirs fort différents de ceux des personnages. Le narrateur est, d'une certaine façon, tout-puissant. Il fait avancer la

narration selon ses intérêts et il contrôle tout ce qui se passe dans le film. Il a le choix sur ce qui est montré, sur ce qui reste caché et surtout sur ce qui est important et ce qui ne l'est pas. Les personnages, au contraire, sont beaucoup plus limités. Ils suivent la narration, et ne peuvent pas contrôler les événements qui leur arrivent.

Le narrateur a une double fonction. Sa première fonction est de faire avancer l'action et pour ce faire il doit mettre en œuvre une série de techniques narratives. Ces techniques forment un ensemble cohérent, une forme narrative. Cette forme narrative suppose une logique et une vision du temps et du social. En plus de la logique narrative du personnage, nous voulons comprendre cette logique narrative du film. Si les personnages d'un film peuvent nous renseigner sur les modèles narratifs contemporains, la narration des films le peut aussi.

Le narrateur, en plus, porte constamment un jugement sur les actions des personnages et donne le ton au déroulement des événements. La vision du narrateur n'est pas celle des personnages. Il s'agit au contraire de deux visions différenciées qui peuvent se compléter ou s'opposer, selon le cas. Pour comprendre les actions et décisions des personnages, il faut par conséquent, non seulement étudier la vision interne des personnages, mais aussi la vision externe posée par le narrateur.

Telle est la raison pour laquelle nous allons mener une double analyse : celle du comportement des personnages et celle de la structure narrative.

En résumé, nous allons analyser chaque film en fonction de son amorce, de son nœud et de son dénouement. Au début, nous allons examiner le récit de soi du personnage quand le film commence. Dans le nœud, nous analyserons les événements ayant lieu et leur logique narrative. Au moment de la fin, nous allons voir, du côté du protagoniste, quelles sont les décisions qui ont été prises et quelle vision du récit de soi et du temps social en découle; du côté du narrateur, nous analyserons quelles sont la logique et la construction narratives derrière la fin et quel est le jugement des actions des personnages porté par cette même narration.

CHAPITRE III

ANALYSE DES FILMS

3.1. DÍAS DE FÚTBOL

3.1.1. Résumé

Antonio vient de sortir de prison. Ses amis veulent l'aider à refaire sa vie. De son côté, son meilleur ami Jorge vient de se faire abandonner par la sœur d'Antonio, Violeta. Pour essayer de s'entraider, Antonio et Jorge vont convaincre leurs amis de participer à un championnat local de soccer. À travers l'année de compétition, nous connaissons les misères sentimentales du groupe d'amis, chacun d'entre eux ayant des problèmes semblables.

3.1.2. Contexte de production

*Días de fútbol*¹ (*Temps de soccer*²) est un film espagnol de 2004. Il s'agit du premier film du directeur David Serrano. Avant ce film, Serrano avait signé le scénario d'un des films qui a connu le plus de succès ces dernières années en Espagne, *Al otro lado de la cama* (*De l'autre côté du lit*³), une comédie sentimentale. Dans *Al otro lado de la cama*, deux couples d'amis se trompaient mutuellement, et les quatre essayaient de cacher leurs infidélités.

Le succès a permis à David Serrano de diriger son propre film. Plusieurs des comédiens d'*Al otro lado de la cama* ont participé au film, qui a été perçu à la fois comme une continuation de l'esprit comique du premier et comme l'œuvre de la même équipe de travail. Le film était donc attendu avec grand intérêt et fût accompagné d'une

¹ L'information incluse dans ce chapitre est tiré, de The Internet Movie Database (Imdb) ; *Días de Fútbol*, site web officiel du film ; Miguel Mora, 2003 « De como enamorarse de siete perdedores », *El País* 19 mars; Mirito Torreiro, « Chicos de barrio » *El País* 19 mars.

² Ma traduction, d'après la version originale espagnole.

³ Idem.

vaste campagne publicitaire qui a nourri de grandes attentes. Il a connu un grand succès, supérieur à son prédécesseur et même la critique spécialisée l'a considéré comme un bon film.

Días de fútbol est une comédie. Bien qu'il s'agisse d'un des genres à définition floue, il est clair que la comédie se caractérise par son intention de provoquer le rire. Il s'agit en plus d'une comédie construite de façon orthodoxe, avec des gags à répétition et un rythme rapide. L'idée initiale pousse à penser le film comme une comédie sentimentale où les péripéties d'un couple constituent le sujet principal. Au contraire, il s'agit plutôt d'une comédie de mœurs qui utilise les mécanismes traditionnels de la comédie sentimentale pour percer la réalité sociale. La comédie de mœurs se caractérise par la moquerie des conventions ou des types sociaux et par une certaine critique sociale implicite. Le film utilise donc l'argument sentimental pour explorer les conventions sociales de l'Espagne contemporaine.

Días de fútbol s'inspire de la longue lignée de la satire sociale représentée par Luis Garcia Berlanga et son scénariste Rafael Azcona. David Serrano s'est dit fortement inspiré par Azcona pendant l'écriture du scénario. La satire espagnole se caractérise par la description des mœurs et de la quotidienneté espagnole avec un humour caustique et direct, mais avec une grande affection pour ses protagonistes.

3. Narration

Días de fútbol est un film conventionnel. Le traitement de l'image et de la narration dans *Días de fútbol* est des plus orthodoxes. Le film est une comédie classique dans son sujet, mais aussi esthétiquement parlant. Il y a aussi une forte composante parodique. Cela est évident dans la représentation du quartier et des domiciles des protagonistes, mais aussi dans leurs expressions et costumes.

Finalement, *Días de fútbol* est un film sur les fils de la classe ouvrière espagnole, ceux qui ont connu l'effet ascenseur et qui ont toujours vécu en démocratie. Par exemple, la question d'accès à la propriété reviendra maintes fois au long du film. Elle est devenue, en fait, une obsession pour la jeunesse espagnole, preuve irréfutable de la maturité et de la sécurité économique. Le film reprend donc les grands thèmes de la jeunesse espagnole sous la forme de la satire : l'intégration au monde du travail, les relations de couple et le moment-clé dans le développement vital, le moment de se marier et d'acheter une propriété (les deux étant des phénomènes complémentaires).

<p><i>Días de fútbol</i> <i>Comédie de mœurs</i> <i>David Serrano</i> 2004 <i>Espagne</i></p>	
<p>Codes du véhicule</p>	<p>Bande image</p> <p>Caméra</p> <ul style="list-style-type: none"> • Selon les conventions narratives • Le style est subordonné à la volonté de clarté <p>Montage</p> <ul style="list-style-type: none"> • Conventionnel • Linéaire <p>Photo</p> <ul style="list-style-type: none"> • Réalité stéréotypée <p>Décors et costumes</p> <ul style="list-style-type: none"> • Décors et costumes fortement stéréotypés <hr/> <p>Bande son</p> <ul style="list-style-type: none"> • Prise de son conventionnel • Priorité de la clarté <hr/> <p>Musique</p> <ul style="list-style-type: none"> • Thème central du film, un pasodoble (folklore espagnol) à intention parodique, en connexion avec les satires sociales des années 1950 et l'Espagne traditionnelle <hr/> <p>Bruits</p> <ul style="list-style-type: none"> • Traitement conventionnel
<p>Codes du programme</p>	<p>Codes narratifs</p> <ul style="list-style-type: none"> • Parodie : personnages stéréotypés et utilisation des proverbes • Narration conventionnelle : linéaire et claire <hr/> <p>Codes psychosociaux</p> <ul style="list-style-type: none"> • Portrait des fils de la vieille classe ouvrière espagnole • Passage à l'âge adulte : travail, mariage et accès à la propriété • Relations sentimentales • Amitié

4. Analyse

Amorce

Antonio sort de prison et essaie de refaire sa vie. Au même moment, un de ses meilleurs amis, Jorge, demande en mariage la sœur d'Antonio, Violeta, qui le rejette. Jorge est un gars normal avec un travail de bureau et une vie plus ou moins ennuyante. Entre temps, tous les amis d'Antonio se rassemblent pour aider son ami à se réintégrer dans la vie réelle. La solution : participer à un championnat de soccer local.

Nous analyserons en premier lieu le récit de vie de Jorge avant que l'action ne commence. Évidemment, nous ne pouvons pas connaître Jorge avant le commencement du film, mais nous pouvons, par contre, dans la présentation du personnage, savoir quels sont ses traits de caractère constitutifs.

Que sait-on de Jorge? Il est chargé de la comptabilité d'une entreprise quelconque. L'entreprise est plutôt de taille moyenne. Il va au boulot habillé en complet, ce qui nous fait penser qu'il s'agit d'une ambiance de travail sérieuse et orthodoxe. La relation avec son patron s'insère dans les conventions classiques d'une relation hiérarchique : autoritarisme du patron et obéissance totale de la part de son employé, nulle collaboration ou convivialité. Jorge n'est pas heureux dans son travail, mais il n'est pas capable d'affronter son patron ou la perspective du chômage. Nous comprenons que pour lui, avoir un travail fait partie des activités constitutives de l'identité et surtout de la légitimité sociale et c'est pour cela qu'il n'envisage pas de changer ou même de perdre son travail. Il aspire à rester dans le même travail pour toute sa vie.

Jorge habite depuis longtemps avec sa copine Violeta qui est en même temps la sœur d'un de ses meilleurs amis, Antonio, récemment sorti de prison. Antonio et Jorge sont des amis de longue date, au moins depuis le secondaire. Jorge veut se marier avec Violeta car pour lui il s'agit d'une étape vitale qu'il faut franchir et que le moment de le faire est arrivé. Il entretient donc une relation de couple traditionnelle. Nous savons que le couple est trop routinier, prévisible, et que sa copine envisage la rupture, mais Jorge est plutôt satisfait de sa relation de couple.

Il habite dans le quartier de son enfance, entouré de ses amis du secondaire. Il suit les conseils de son père, absent dans le film, mais qu'il respecte et idolâtre.

En résumé, Jorge aspire à mener une vie en suivant les conventions de la modernité : dans sa vie privée, il désire trouver une femme, se marier et avoir des enfants. Dans sa vie publique, il veut trouver un bon travail, être respecté et suivre une ascension

progressive dans la hiérarchie de la compagnie. Il compte rester dans le même quartier où il a grandi, et n'envisage aucun grand changement dans sa vie, qui est pour lui une succession d'étapes prévisibles qu'il faut suivre l'une après l'autre. Pour prendre des décisions, il faut seulement tenir compte du pour et du contre, et prendre une décision rationnelle. La suite des décisions rationnelles ne peut mener qu'à la bonne situation.

Cette conception du récit de soi s'oriente autour d'une série de vertus : le travail, la confiance dans le futur, l'austérité, l'honnêteté, la confiance dans les institutions, etc.

Nœud

Le film débute avec la demande en mariage de Jorge et le refus de Violeta. Nous découvrons par la suite que Violeta envisage de tromper Jorge, et puis elle passe à l'acte. Peu après, Jorge essaie pour une deuxième fois de demander en mariage Violeta, sans succès. Cette fois, Violeta lui avoue qu'elle a une aventure et elle l'abandonne. Jorge se trouve seul et obligé d'habiter avec son ami Charly dans l'ancien appartement de la grand-mère de Charly.

Il essaie de prendre sa vie en main, mais il va plutôt sombrer dans la déprime. Ses amis vont essayer de lui présenter d'autres filles. Charly réussit à organiser un rendez-vous avec deux filles du quartier. Jorge est incapable de suivre les rituels de la drague, mais une des filles, Barbara, lui plaît bien. Jorge rejette cependant toutes ses avances et Barbara doit prendre le contrôle de la situation parce que Jorge est incapable de le faire. Finalement, ils commencent une relation sentimentale.

La relation de Jorge et Barbara va se baser sur la jouissance du moment, sans compromis ni plan à long terme. En fait, c'est le sexe qui va prendre le dessus dans la relation.

Pendant tout ce temps, Jorge continue à travailler et à se faire humilier par son patron. La tension est presque insupportable. Parallèlement, le championnat de soccer continue et ils perdent tous les matchs. Les autres personnages doivent eux aussi affronter plusieurs problèmes, qu'ils résolvent de différentes façons. Par exemple, Antonio retrouve son ancienne copine, un autre couple se sépare, un des amis finit sa carrière de droit, etc.

Finalement, Barbara propose à Jorge de partir n'importe où pour commencer une toute nouvelle vie. Elle lui propose de partir le jour du dernier match de soccer qui est aussi le jour du mariage d'Antonio.

Quels sont donc les événements-clés? Jorge s'est fait abandonner par sa copine, avec laquelle il avait une relation de plusieurs années, il subit des humiliations au travail et finalement, sa nouvelle copine, Barbara, lui offre de repartir à zéro.

Le premier événement est la séparation avec Violeta. Quelles en sont les raisons? Violeta trouve que la relation est ennuyante et que Jorge n'a rien d'intéressant à lui offrir. La raison de fond est qu'elle attend d'autres choses d'une relation : amusement, nouveauté, aventure. C'est donc Violeta qui prend la décision. En fait, Jorge n'était même pas conscient des problèmes de leur relation puisqu'il avait demandé Violeta en mariage à deux reprises. Pour Jorge, il s'agit d'une surprise, d'un événement non prévisible. Il ne répond à aucune des logiques de sa narration : la cause reste mystérieuse, l'évènement ne s'insère pas dans une suite et il ne constitue en aucune façon une étape déterminée de la vie. En fait, l'évènement vient rompre violemment son récit de soi qui incluait nécessairement le mariage et les enfants. La rupture avec Violeta vient donc bloquer toute possibilité de progression dans son récit et le remet à zéro.

Le monde du travail, par contre, est toujours régi selon les critères habituels : le patron exige beaucoup de Jorge et lui rend la vie impossible. Jorge intègre facilement cela dans son parcours. En fait, cela fait longtemps qu'il considère que la souffrance fait partie du travail. Elle fait partie des étapes normales de l'ascension sociale et il croit que ses efforts finiront par être récompensés. Ceci n'est pas tout à fait vrai parce qu'au cours des derniers mois, la tension au travail est si grande que Jorge envisage parfois de démissionner.

La rencontre avec Barbara est un autre événement hors de son contrôle. Jorge essaie d'éviter la relation, mais ce sont ses amis et Barbara qui le poussent à l'entreprendre. Il se rend compte qu'il l'aime bien et qu'il est très heureux avec elle. À nouveau, nous sommes devant un événement qui ne répond pas aux logiques narratives de Jorge. Ce n'est pas lui, comme homme et surtout comme protagoniste de l'action qui séduit Barbara, mais au contraire c'est elle qui le séduit. Si la relation commence, ce n'est pas grâce à sa force et sa détermination, mais grâce à ses amis et à Barbara.

De plus, la relation que Barbara lui offre ne cadre pas dans son récit. Il n'y a pas de futur prévisible, ni de compromis ni d'effort pour contrôler ou planifier l'avenir. Il ne s'agit pas d'un couple au sens typique de la modernité, d'ailleurs le seul qu'il connaisse.

La fin

Comme prévu, le jour du dernier match, Antonio va se marier avec son ancienne copine et Jorge doit prendre le train avec Barbara.

Pour la première fois, les gars gagnent leur match surtout grâce à la substitution de l'arbitre. Jorge a même l'occasion de marquer le but de la victoire. Quand le match est fini, il va voir Barbara et lui confirme qu'il part avec elle. Il doit seulement faire un tour à la réception du mariage. Là-bas, il rencontre Violeta. À la surprise de Jorge (le spectateur peut le soupçonner), elle lui demande de reprendre leur relation. Elle accepte même de se marier avec lui. Jorge refuse et part retrouver Barbara qui l'attend dehors. Quand ils sont sur le point de partir, Violeta arrive avec des médicaments que Jorge a oublié (tout au long du film, Jorge souffre de terribles douleurs d'estomac) et lui dit :

- Tiens, je t'ai apporté tes almax, tu les avais oubliés et peut-être qu'après tu vas avoir le poinçon dans le bide⁸.

Elle retourne à la fête, mais Jorge commence à se sentir mal.

Dans la scène suivante, on le voit de nouveau à la fête. Il cherche Violeta et lui dit :

- On pourrait chercher un appart à Valdebernardo, ce n'est pas cher et c'est près du quartier⁹...

La caméra s'éloigne et le film finit.

Pour savoir comment Jorge intègre les derniers événements, il faut partir de ses décisions. Il veut reprendre sa relation avec Violeta et rester à Madrid. Il choisit de se marier et d'acheter un appartement avec elle. Il décide donc de continuer son ancienne vie comme si tous les événements des derniers mois n'avaient pas eu lieu. Il accepte la version de Violeta concernant sa rupture, une rupture qu'elle considère comme une petite crise dans sa relation. Le récit typique de la modernité continue donc comme si rien ne s'était passé. Jorge et Violeta vont se marier, avoir des enfants et vieillir ensemble. Jorge restera à son travail ou dans un boulot semblable, mais sa vie professionnelle n'est plus mise en question. Ils resteront aussi dans son quartier, entourés de leurs familles et amis. Le récit de soi moderne est sauvé ainsi comme ses institutions, travail, famille et

⁸ Ma traduction, d'après la version originale espagnole.

⁹ Ma traduction, d'après la version originale espagnole.

communauté. Ces derniers mois n'étaient donc qu'une parenthèse, une légère bifurcation, dans le déroulement naturel des choses. Jorge et Violeta pourront oublier tout cela ou l'interpréter comme une pause, une mise à l'épreuve de leur relation.

Le récit traditionnel de Jorge n'a pas changé, il n'est pas transformé par les événements. Il peut continuer à dire qu'il est un homme normal, qu'il a étudié l'administration, qu'il s'est marié avec sa copine du quartier, qu'il est entouré de sa communauté et que, finalement, la vie n'a pas tellement changé. Les décisions rationnelles et conservatrices qu'il a prises l'ont mené à la sécurité et à une vie agréable. La famille, le travail et la communauté sont encore des institutions fiables. La vie est encore une succession d'étapes prévisibles et contrôlables.

En fait, son récit de soi ne pouvait ni intégrer les derniers événements ni le fait de partir avec Barbara et recommencer à zéro. Il était incapable de structurer d'une façon cohérente ni le passé ni le futur de Jorge, et donc il échouait comme récit.

Un récit de soi capable d'intégrer les événements survenus à Jorge au long du film devrait répondre à une logique narrative totalement différente de celle du récit traditionnel. Les schémas de compréhension qui soutenaient le récit de Jorge, comme le contrôle et la planification à long terme, la succession raisonnée d'étapes, la cause et l'effet, ou encore l'ajournement de la récompense, n'ont pas de place dans ce récit. Pourquoi? Parce que les événements des derniers mois sont chaotiques, répondent à des logiques confuses, contradictoires et proposent un futur encore plus confus. Comme nous l'avons dit, ni l'abandon de Violeta ni la rencontre de Barbara ne sont en accord avec les logiques narratives du récit de soi de Jorge. Ils ne sont pas le résultat d'une cause évidente, ils ne font partie d'aucun parcours prédéterminé et ils ne sont pas en consonance avec les valeurs qui donnaient du sens à son récit de soi.

Il en est de même pour l'avenir de Jorge s'il part avec Barbara. Ce départ ne peut non plus être intégré dans son récit traditionnel sans le transformer profondément. Partir avec Barbara, changer radicalement de mode de vie à 30 ans ne fait pas partie de son modèle de compréhension de la réalité, et encore moins commencer une relation sans futur, sans plan ni compromis. Accepter tout cela supposerait d'accepter un tout autre récit de soi et une toute nouvelle série de valeurs. Finalement, cela supposerait aussi admettre que sa vie antérieure était un échec.

La relation qu'il entretient avec Barbara est fort éloignée du couple traditionnel qu'il entretenait avec Violeta. La logique narrative est complètement opposée. Dans une relation comme celle qu'il a avec Barbara, il ne peut être sûr de rien. Barbara ou lui-

même peuvent mettre un terme à la relation à n'importe quel moment. Il n'y a plus une série d'étapes prédéterminées à franchir. Ils peuvent avoir des enfants ou acheter un appartement avant de se marier ou d'avoir une bonne situation économique, en fait ils peuvent faire toutes ces choses dans n'importe quel ordre ou ne pas les faire du tout. La relation ne suit aucun patron prédéterminé, ni ne peut s'inscrire dans une logique temporelle linéaire puisqu'elle n'a pas de direction précise.

Si en plus il acceptait de démissionner parce qu'il n'aime pas son travail, sa vision du monde changerait aussi radicalement. À ce moment, l'idée du travail comme souffrance, comme obligation, et toute la série de valeurs qui lui sont reliées (honnêteté, compromis, sacrifice...), perdent leur sens. En fait, à partir de ce moment, il pourrait changer de travail chaque fois qu'il n'en serait pas satisfait. La ligne continue et progressive qui devait guider le travail disparaît. Les concepts de carrière ou de profession connaissent aussi des bouleversements. Le modèle du monde du travail devient celui de la société de consommation et non celui de la modernité classique.

Ce n'est pas seulement le schéma temporel qui est rompu. Ses valeurs aussi perdent toute fonctionnalité. Dans le nouveau modèle, c'est le plaisir et la jouissance qui prennent la première place. Les valeurs associées à la modernité classique ne sont plus utiles dans ce contexte. On substitue l'éthique de la consommation à l'éthique du puritain.

Nous pouvons voir qu'admettre tout cela serait comme changer d'identité et de récit de soi. La décision de partir ou pas avec Barbara n'était pas un choix sentimental, mais un choix de définition de soi. À la fin, Jorge décide qu'il n'est pas capable de suivre une transformation si drastique et qu'il doit donc rester dans son monde habituel avec son identité et son récit de soi traditionnels. C'est la peur du nouveau mode de vie qui s'offre à lui qui le mène à rejeter ses projets avec Barbara.

S'agit-il d'une fin malheureuse? Il faut seulement comparer le visage de Jorge quand il est avec Barbara et quand il est avec Violeta. En fait, sa relation avec Barbara a été aussi un processus d'épanouissement, de libération. Quand, à la fin du dernier match, il lui confirme qu'ils partent ensemble, sa phrase est : Que le den por culo al trabajo, que le den por culo al fútbol¹⁰... Il est clair qu'il est content de sa décision, rien à voir avec sa phrase de réconciliation avec Violeta, prononcée sans conviction et avec un visage attristé.

¹⁰ « Va chier le travail, va chier le soccer...! » Ma traduction, d'après la version originale espagnole.

Mais en plus, il y a cette sensation générale qu'il doit partir, qu'il mérite de recommencer une nouvelle vie. Dans une interview à la sortie du film, le réalisateur explicitait ce conflit entre le « happy end » désiré et le final triste mais plus approprié :

La grande bagarre du tournage, selon tout le monde, fut la question de savoir si finalement Jorge devait ou ne devait pas revenir avec sa copine. Serrano dit qu'Azcona (le scénariste créateur de la satire de mœurs espagnole) lui a donné la solution : « J'ai rêvé que je mangeais avec lui et qu'il me disait : " Ne sois pas con, comment va-t-il partir avec l'autre !" ». Et il avait raison. Les gens ne changent pas d'un jour à l'autre, même s'ils rencontrent une fille fantastique¹¹. »

Analyse de la narration

Le narrateur a lui aussi des choix semblables à ceux des personnages : il doit choisir comment raconter l'histoire et dans quelle logique l'inscrire. Ici, la narration suit les normes de la narration traditionnelle au cinéma. Il s'agit d'une narration linéaire, sans détournements. Le film raconte par ordre chronologique le vécu des personnages au long d'une période indéterminée de temps, en principe la longueur d'une saison de soccer, qu'on pourrait penser de plusieurs mois. Il n'y a ni ellipse ni retour en arrière. Il n'y a pas, non plus, d'élément caché ou d'information trompeuse pour le spectateur.

Il y a deux raisons derrière ce choix. Premièrement, la narration est en harmonie avec les caractéristiques traditionnelles de la satire de mœurs. La satire de mœurs s'inscrit dans la quotidienneté, et donc elle suit généralement ses conventions. La quotidienneté est interprétée comme quelque chose de linéaire et de stable, et c'est pour cela que les films qui ont affaire à elle ne violent habituellement pas ces conventions. Dans ce sens, *Días de fútbol* n'est pas une exception.

Deuxièmement, la narration s'adapte aussi à la vision que ses protagonistes ont de la vie. Dans le cas de *Días de fútbol*, ils considèrent leur vie comme un chemin plus au moins droit, défini par les choix faits dans le passé, et structuré par une série de conventions et d'étapes prédéterminées. Dans ce sens, la narration accompagne le parcours des personnages sans le violenter ou le détourner. Il y a, il est vrai, des événements inattendus qui hantent les personnages, mais ils sont inscrits dans une logique narrative conventionnelle et linéaire. Cela suppose que les personnages peuvent souffrir à cause des événements survenus, mais leur souffrance n'est pas aiguësée par les choix narratifs. Le montage privilégie une narration chronologique et la plus compréhensible

¹¹ Miguel Mora, «De como enamorarse de siete perdedores», Madrid, El País, 19 Septembre 2003, ma traduction

possible, au lieu d'autres possibilités qui pourraient augmenter le niveau d'angoisse ou d'incertitude du spectateur.

Si on a vu comment Jorge intègre les événements survenus au long du film à partir de l'analyse de la fin, on peut faire un exercice semblable avec le narrateur. Nous cherchons à établir que le temps social fragmenté est visible aussi dans la construction du récit par le narrateur.

Comment le narrateur clôt-il le film? Premièrement, il utilise deux événements symboliques : le dernier match et le mariage d'Antonio. Si le film a plus ou moins commencé avec l'inscription dans le championnat de soccer, il est normal de supposer que la fin du film coïncidera avec la fin du championnat. En même temps, un mariage est une figure classique du récit de soi, une de ces étapes obligatoires où on juge sa vie et on fait des promesses.

Tous les personnages du film ont du se confronter à plusieurs problèmes, mais le degré de clôture de chacune de leurs histoires est fort différent. Certains ont vu leurs problèmes se résoudre, d'autres ont résolu un problème pour en trouver encore d'autres, finalement, certains ne les ont même pas affrontés. Les figures de clôture qui constituent le dernier match et le mariage donnent une sensation de fermeture qui par contre ne peut pas cacher l'indétermination qui entoure les autres histoires du film. Au fond, aucun des personnages n'a été capable de résoudre définitivement sa problématique, c'est-à-dire arriver à un certain équilibre ou compromis dans sa vie, parce que, en fait, personne (et c'est cela qui constitue le discours du film) ne peut jamais arriver à un tel état. La vie et le film restent donc ouverts à jamais, indéterminés et imprévisibles.

Le cas de Jorge est celui qui connaît le mécanisme de clôture le plus fort. Il doit prendre une décision définitive, et donc en finir avec la narration. Par contre, la clôture narrative a comme conséquence première d'ouvrir le récit là où normalement il devrait le fermer. Jorge doit décider quel genre de vie il veut. Si à la fin du film il avait semblé heureux avec la décision prise, on aurait pu considérer sa problématique comme fermée. Il aurait trouvé sa place dans ce monde, et nous serions devant une fin classique. Mais son attitude, son choix mené par la peur et se détournant de sa première décision, montre qu'il n'en a pas fini avec ses problèmes. Malgré son choix du mariage et de la vie traditionnelle, le spectateur constate que ses doutes et son malheur vont continuer, parce que ses vrais problèmes n'ont pas trouvé de solution. Sa relation avec Violeta reste ennuyante et routinière comme avant, et donc elle continuera à pâtir des mêmes problèmes qu'avant. Il est encore malheureux au travail, et n'a pas trouvé une solution

pour cela non plus (ou plutôt, il n'a pas aimé la solution qu'il a trouvée). C'est pour cela que l'avenir de Jorge reste ouvert. Nous pouvons supposer qu'il va vraiment se marier avec Violeta et qu'ils se blottiront dans un appartement à eux, mais nous ne pouvons pas savoir si cela va durer ou non parce que les problèmes qui avaient provoqué la rupture continuent. Nous ne pouvons donc pas affirmer que la vie de Jorge est définitivement retournée dans les schèmes de la modernité classique. Nous sommes plutôt poussés à croire que Jorge va lutter indéfiniment pour maintenir son récit de soi face aux tensions qu'il ressent autant dans le monde du travail que dans sa vie amoureuse.

En plus, le narrateur nous montre quatre dénouements possibles. La première fausse fin a lieu à la fin du dernier match. Nous ne savons pas encore quelle est la décision de Jorge. Il rencontre Barbara et lui confirme qu'il part avec elle. La fin semble claire à ce moment : Jorge va partir avec Barbara et admettre une portion de chaos dans sa vie.

La deuxième fausse fin arrive au party de mariage : Violeta lui offre de reprendre leur relation. Jorge peut très bien accepter et reprendre la relation sans heurter le cours de sa vie.

Une troisième fausse fin arrive quand il rejette Violeta et part avec Barbara. Il paraît de nouveau qu'il va quitter la ville et commencer une nouvelle vie.

Finalement, la véritable fin arrive avec le retour de Violeta : Jorge retourne dans la fête et accepte son offre de mariage. Il n'a pas osé rompre avec sa vie antérieure, et reste à Madrid.

Cette fin n'est qu'un choix parmi tant d'autres. Le narrateur pourrait nous en avoir montré seulement une. Par contre, il décide consciemment de nous faire voir ces quatre fins pour, premièrement, déjouer les attentes et susciter le plaisir du spectateur, mais aussi pour expliciter le caractère profond des décisions prises. Les décisions qui peuvent nous sembler évidentes (rester avec Violeta, partir avec Barbara) ne sont en fait que le résultat d'un processus confus et aucunement prévisible. Le narrateur entend montrer que toutes les fins étaient possibles, et que ce n'est qu'une fois que la fin est achevée qu'on peut construire la logique du récit.

Le fait est que chaque final nous force à réinterpréter toute la séquence d'événements du film, et établit une logique narrative totalement différente. En fait, les actions et les décisions de Jorge prennent un sens complètement différent selon la fin choisie. S'il part avec Barbara, le film nous aura raconté comment Jorge a rompu avec les conventions sociales; s'il reste heureux avec Violeta, le film sera l'histoire d'un amour

retrouvé; si, comme c'est le cas finalement, il reste malheureux avec Violeta, l'histoire sera celle d'un certain échec, ou d'une vie de souffrance mélancolique. La construction de sens, autant dans le récit de soi que dans la narration cinématographique, n'est que cela, une construction, et donc quelque chose de contingent. Le caractère fictif de la fin apparaît ainsi clairement.

La fin de *Días de fútbol* se présente donc comme close, mais en fait elle est beaucoup plus ouverte qu'elle ne le semble. Si Jorge a été incapable d'intégrer le temps fragmenté et ses conséquences dans son récit de soi, le narrateur par contre les a acceptés consciemment, et livre donc un final ouvert, adapté à la réalité sociale. Là où nous pourrions attendre des décisions et des événements définitifs, nous avons plutôt affaire à des décisions provisoires et à des histoires inachevées. Le narrateur montre ainsi que les logiques narratives traditionnelles de la modernité ne sont plus appropriées pour comprendre la réalité sociale. Pour ce faire, il a dû jouer et déjouer les modèles convenus.

WONDERLAND

1. Résumé

Tout au long d'une fin de semaine, on va connaître les vies et les attentes d'une famille résidant à Londres. Le père et la mère de la famille traversent une profonde et longue crise de couple. Leurs quatre enfants vivent des situations différentes : le seul fils n'habite plus à Londres et ne maintient aucun lien avec sa famille, suite à une crise familiale qui reste inexplicée. L'aînée, Debbie, travaille comme coiffeuse, elle est divorcée et mère d'un garçon de 11 ou 12 ans. Molly est maîtresse d'école, elle habite avec son conjoint et attend un enfant. Enfin, Nadia, la plus jeune, célibataire, travaille comme serveuse.

2. Contexte de production

*Wonderland*¹² est un film britannique réalisé en 1999 par Michael Winterbottom. Winterbottom a une longue carrière comme réalisateur, avec plus de 20 titres. Dans les dernières années, il a travaillé dans pratiquement un projet par année, voire plus. Cette

¹² Les informations de ce chapitre ont été tirées de The Internet Movie Database (Imdb) ; Stuart Jeffries, 2000, « The walking wounded of Wonderland », *The Guardian*, 18 janvier ; Anthony Kaufman, 2000, « Michael Winterbottom's Wonderland », *indieWIRE*, 28 juillet.

abondance fait partie de sa démarche artistique, il s'agit de faire un cinéma simple et abordable.

Dans sa démarche de « démocratisation » du cinéma, il est donc partant pour utiliser toutes les nouvelles techniques qui baissent les coûts de production d'un film, particulièrement les techniques digitales. *Wonderland* en est un parfait exemple, tourné caméra à l'épaule et avec une équipe très réduite, unissant démarche narrative (réalisme et immédiateté) et position politique (accessibilité et simplicité du cinéma). Winterbottom est aussi réputé pour utiliser une grande quantité de techniques narratives et esthétiques différentes, le mélange des genres et la réflexivité.

Wonderland est un drame qui se situe à Londres. Winterbottom voulait avant tout donner une vision de Londres. Dans les premières versions du projet, tous les personnages avaient des vies distinctes et séparées, pour mettre en relief les interrelations et le chaos de la vie de la grande métropole. Winterbottom et sa scénariste décidèrent de relier toutes les histoires au sein d'une famille pour donner plus de consistance à l'histoire. La tâche d'explicitier les interdépendances des habitants de Londres reviendra à la musique et aux plans panoramiques.

Ce film fut associé dès sa sortie à la longue lignée du cinéma social britannique (New Cinema, Ken Loach, Mike Leigh, etc). Par contre, dans ses déclarations publiques, Winterbottom préfère mettre l'accent sur la dimension urbaine, collective du film, et sur le caractère intimiste de l'histoire. Ses personnages appartiennent à la classe ouvrière mais ils sont, avant tout, des sujets vivants, réflexifs et immergés dans des biographies particulières. Il peut donc plutôt être associé à une longue tradition de réalisme, mais non nécessairement social, ainsi qu'au drame intimiste.

3. Narration

Wonderland vise principalement à créer une certaine sensation de réalisme. Le réalisme dans le cinéma est un code comme n'importe quel autre, basé sur différents sous codes et figures stylistiques. Tous les efforts de Winterbottom sont orientés vers la création d'une sensation de réalisme, c'est-à-dire de ressemblance ou de correspondance entre les codes qui apparaissent dans le film et les codes de la réalité quotidienne (qu'il ne faut pas comprendre comme une « réalité réelle » ou comme une « référence pure », mais comme un autre ensemble de codes, principalement narratifs et psychosociaux).

On rencontre aussi deux autres codes : d'un côté, le code du subjectivisme, qui s'exprime quand le réalisateur veut nous faire comprendre le point de vie intérieur du

personnage; et le code de l'omniprésence, qui se réduit aux moments où la caméra abandonne le réalisme pour se transformer en narrateur conscient et omniprésent.

Le thème central du film sont les relations humaines, qu'elles soient amoureuses, familiales ou d'amitié. L'autre grand sujet est, sans doute, la métropole et les interconnexions entre ses habitants, et la vision de leur quotidienneté.

<p><i>Wonderland</i> <i>Drame intimiste</i> <i>Michael Winterbottom</i> 1999 <i>Angleterre</i></p>	
<p>Codes du véhicule</p>	<p>Bande image</p> <p>Caméra</p> <ul style="list-style-type: none"> • Recherche de réalisme : caméra à l'épaule, mouvement constant, utilisation du hors champ • Subjectivisme : caméra fixée à l'acteur, ouvertures de diaphragme • Omniprésence : grands panoramiques de la ville <p>Montage</p> <ul style="list-style-type: none"> • Sensation de simultanéité : montage alterné, passages rapides d'une scène à l'autre... <p>Photo</p> <ul style="list-style-type: none"> • Recherche de réalisme : pellicule et filtres de documentaire, éclairage naturel <p>Décors et costumes</p> <ul style="list-style-type: none"> • Réalisme des costumes et des lieux • La rue comme espace central <hr/> <p>Bande son</p> <ul style="list-style-type: none"> • Recherche de réalisme : prise directe de son <hr/> <p>Musique</p> <ul style="list-style-type: none"> • Rôle d'unificateur des histoires • Expression des sentiments des personnages • Expression de la thèse du film <hr/> <p>Bruits</p> <ul style="list-style-type: none"> • Très présents, spécialement les bruits de la ville
<p>Codes du programme</p>	<p>Codes narratifs</p> <ul style="list-style-type: none"> • Réalisme • Narration linéaire mais plurielle et inconcluse, • Tous les personnages ont la même importance <hr/> <p>Codes psychosociaux</p> <ul style="list-style-type: none"> • Les relations humaines • Les gens ordinaires et la quotidienneté • Les interconnexions dans la métropole

4. Analyse

Présentation

Dans les premières scènes du film, on ne connaît que les traits généraux des trois sœurs. Debbie est mère célibataire et travaille comme coiffeuse. Elle a des amants, mais aucune relation sérieuse. Sa sœur Molly est maîtresse d'école, et attend avec son mari leur premier enfant. Ils ont une relation de couple classique. Nadia, la plus jeune, cherche désespérément l'amour à travers un club de rencontres et travaille comme serveuse.

Wonderland raconte une fin de semaine dans la vie d'une famille. Notre analyse portera uniquement sur les trois sœurs par souci de cohérence avec notre problématique. Il s'agit d'une famille de la classe ouvrière plus ou moins aisée, une classe qui, dans les années 1960, a eu accès au monde de la consommation et a abandonné définitivement l'économie de survie.

Debbie, l'aînée, doit avoir un peu plus de trente ans. Si on tient compte de l'âge de son fils, elle doit s'être mariée dans le début de la vingtaine. Elle est coiffeuse, ce qui la catégorise comme travailleuse qualifiée, mais sans études académiques. Elle répond donc au profil classique de la classe ouvrière contemporaine. Elle a fait des études techniques qui garantissent son indépendance économique, elle est autonome. Son ex-mari, même si on ne sait pas quelle est son occupation, semble appartenir à la même couche sociale. On est donc devant un mariage classique entre deux membres de la même communauté. Comme il est courant de nos jours, le couple a échoué et ils se sont séparés. Par contre, la relation entre les deux semble plus ou moins cordiale, et on peut constater que l'ex-mari garde encore certaines illusions de réconciliation. Debbie, de sa part, ne veut pas de relations amoureuses, ni avec son ex-mari ni avec quelqu'un d'autre. Elle préfère se consacrer à son fils et s'adonner à des rapports sexuels sporadiques. Comme sœur aînée, elle protège ses deux sœurs, leur donne des conseils et les appuie.

Le récit de Debbie ne correspond plus aux définitions classiques. Debbie est divorcée et ne peut prétendre mener une vie familiale classique, l'histoire du grand amour étant définitivement écartée de son modèle de vie. Elle ne cherche pas non plus un nouveau partenaire, sinon des partenaires sexuels. Sa vie sentimentale n'est plus axée sur l'avenir, elle est plutôt figée dans un présent constant. Tous ses partenaires sexuels sont identiques et interchangeable et elle n'a aucun projet avec aucun d'entre eux.

Le travail est pour Debbie un lieu de stabilité. Elle est coiffeuse, sans qu'on puisse savoir si elle est la propriétaire de l'établissement ou simple salariée, mais il est clair qu'elle aime son travail et qu'elle en est satisfaite pour l'instant. Par contre, elle ne semble pas nourrir d'ambitions professionnelles. Bien que le travail l'aide à organiser son récit et son identité, il n'est pas au fondement d'une vision ou d'une projection de futur. On peut donc dire que Debbie n'a pas de projets d'avenir, qu'elle ne valorise pas spécialement son passé comme source d'identité ou d'expérience, et que, en général, elle se contente de vivre au jour le jour.

Molly, l'institutrice, vit avec son conjoint et est enceinte. Elle est donc la seule des trois avec des études supérieures, la seule ayant réalisé une ascension sociale classique. Elle a une vie stable et plus ou moins prévisible. Son couple marche bien, ils se préparent à avoir leur premier enfant, et ils semblent représenter une certaine réussite sociale. En ce sens, elle est la plus traditionnelle des trois, et semble attachée à des valeurs plus ou moins conventionnelles; on en a un aperçu dans sa vision de la maternité et du sexe. Elle a une bonne relation avec Debbie, mais elle ne parle presque pas avec Nadia, la benjamine. Molly et Nadia semblent avoir deux visions trop différentes de la vie, et surtout n'ont pas la même capacité de compréhension que Debbie, beaucoup plus mature et proche de l'esprit de famille.

Le récit de Molly est le plus près du récit de soi typique de la modernité. Dans le moment initial du film, son parcours sentimental remplit les conditions du récit traditionnel : elle est en couple et enceinte, elle remplit toutes les conditions d'une vie réussie. Elle est institutrice, et donc elle réussit aussi au niveau professionnel. Elle attend à la maison le moment d'accoucher pendant que son conjoint prend la responsabilité du support familial. Elle inscrit son récit dans une progression temporelle, une succession d'étapes prédéterminées. La prévision et le calcul lui sont encore utiles. Elle peut envisager son futur, et son passé donne un sens à sa position présente. Le présent lui-même apparaît comme un passage tranquille entre passé et futur.

Nadia travaille comme serveuse et ne possède, semble-t-il, aucun diplôme ni qualification. Elle ressent une grande solitude, et cherche désespérément l'amour. Pour le trouver, elle utilise un service de rencontres. Elle valorise hautement son travail et son indépendance économique. Elle se dispute constamment avec sa sœur Molly dont elle ne partage pas les valeurs :

Molly - Tu as parlé à Nadia récemment?
 Debbie - Oui. Elle s'est informée de toi.
 M. - Vraiment? Je pense qu'elle est jalouse de moi.
 D. - Jalouse de quoi?
 M. - Je ne sais pas. Du bébé.
 D. - Tout le monde ne veut pas d'enfants.
 M. -Je le sais.¹³

Elle est la seule à se définir de façon explicite dans le film. En fait, le film commence avec son message enregistré pour le service des rencontres :

- Bonjour. Je m'appelle Nadia. J'ai 27 ans. J'aime tous les genres de musique. Le sport, la danse, la marche. 1,75 m, cheveux noirs, yeux bleus. Je crois être indépendante, honnête, consciente. J'aimerais rencontrer un homme qui cherche l'amitié... et oui, peut-être l'amour.

Son récit de soi est sûrement le plus axé sur le présent. Elle est serveuse, une profession qui ne permet aucune progression ni de carrière à long terme. En principe, personne n'envisage d'être serveur toute sa vie. Elle est parcontre très fière de son boulot, mais on peut penser que sa fierté est plutôt due à l'indépendance économique qu'elle a acquise.

Elle est célibataire mais cherche un couple stable. L'utilisation d'un club de rencontres, cette forme de sociabilité typiquement contemporaine, suppose premièrement l'acceptation de l'échec de la figure traditionnelle de l'amour romantique. L'amour romantique prétendait qu'il n'y avait qu'une seule âme sœur pour chacun de nous, et qu'une fois rencontrée, la relation se prolongerait jusqu'à la fin des temps. Le club de rencontres part du présumé contraire : il y a un nombre indéterminé de partenaires possibles, et il s'agit seulement de les mettre en contact. Le club est une réponse à la difficulté croissante de trouver des partenaires stables, mais aussi une autre façon de trouver des partenaires sexuels sporadiques. Il y a donc ici deux visons contradictoires, qui donnent lieu inévitablement à des conflits. Nadia accepte la contingence des relations sentimentales contemporaines, mais continue à chercher une relation amoureuse plus ou moins semblable à la relation romantique classique

Debbie - Veux-tu venir au Caesar's la semaine prochaine?

¹³ Toutes les citations correspondent aux sous-titres en français du film.

Nadia - Au Caesar's?

D - Oui, la semaine prochaine. Jeudi soir. C'est la soirée des dames. Ça ne coûte que trois livres.

N - Je ne veux pas y aller.

D - Pourquoi pas? C'est amusant.

N - Je ne veux pas y aller.

D - Tu peux trouver à baiser peut-être.

N - Quoi? Je n'entends pas.

Elle semble donc n'avoir aucun plan ou vision d'avenir. Le passé ne semble pas avoir une grande présence dans sa vie quotidienne. Elle est rivée au présent, et elle laisse les choses se passer sans essayer de les contrôler.

Nœud

Pendant la fin de semaine, chacune des trois sœurs devra faire face à différents problèmes.

Debbie devra faire face aux ennuis provoqués par son ex et son fils. Le père de Jack passe le prendre pour la fin de semaine. Le dimanche, pendant qu'il dort encore, Jack parle avec sa mère, qui lui dit qu'il ne sera pas possible d'aller au feu de joie comme elle lui avait promis, puisque Molly est en train d'accoucher et Debbie doit rester avec elle à l'hôpital. Jack décide d'y aller tout seul, sans réveiller son père. Là-bas, il se fait agresser et voler par des voyous, et finit au commissariat.

Molly trouvera des complications inattendues dans sa relation de couple. Son mari quitte son boulot le vendredi, mais il est incapable de l'avouer à sa femme. Quand elle entend la nouvelle accidentellement et confronte son mari, il panique et s'enfuit. Le dimanche, alors qu'elle se confie à ses sœurs, et sans nouvelles de son conjoint, le travail d'accouchement commence.

Tout au long de la fin de semaine, Nadia se livrera à plusieurs rendez-vous romantiques grâce au service de rencontres. Elle n'aime pas la plupart des hommes qu'elle rencontre, mais va finalement trouver quelqu'un qu'elle aime bien. Elle va coucher avec lui, mais elle va comprendre immédiatement que leurs attentes réciproques sont complètement opposées. Il cherchait uniquement des rapports sexuels sporadiques, pendant qu'elle cherchait une relation stable, le grand amour. Elle souffre donc d'une grande déception.

Il s'agit dans les trois cas des problèmes de la vie sentimentale des personnages. Bien que le monde du travail est représenté dans le film, les problèmes qui affligent les

personnages ne sont pas reliés au monde du travail. Au contraire, le monde du travail semble représenter un lieu de stabilité pour les trois femmes. Le travail fait une incursion dans le film lors de la démission du mari de Molly. Par contre, nous n'en voyons qu'un petit aperçu, ce qui ne nous laisse pas entrevoir la source de son malheur. Il s'agit d'un choix narratif qui privilégie les conséquences de la démission sur la vie personnelle plutôt que les raisons professionnelles de son choix.

La sphère privée, les relations amoureuses et familiales, prennent le dessus dans le film. Apparemment, ce sont ces dimensions qui définissent vraiment la vie et la personnalité des personnages, qui définissent leur bonheur ou leur malheur.

Quelle est la logique narrative et sociale derrière ces événements? Dans le cas de Debbie, il s'agit d'un modèle de conduite longuement inscrit dans sa quotidienneté. Son ex est terriblement irresponsable, comme on peut le constater à plusieurs reprises, mais elle ne peut pas lui nier son droit à voir leur fils, surtout parce que, malgré tout, il l'aime bien. La décision de Jack de partir tout seul au feu de joie est tout à fait normale, vu son indépendance et sa relation avec son père. L'agression et le vol dont Jack est victime sont des événements plus ou moins prévisibles, inscrits eux-aussi dans une relation causale claire.

La démission du mari de Molly entre par contre dans une autre logique. Molly ne peut même pas suspecter qu'une décision pareille puisse être prise. La couple est à la veille d'avoir un premier enfant, le moment où une plus grande stabilité économique est nécessaire, l'avenir semble simple et évident : travailler, habiter ensemble, élever leur enfant et vieillir tranquillement. La démission vient casser tous ces plans. Elle est en plus le résultat d'une décision subite, irréfléchie, ou plutôt longuement réfléchie mais jamais partagée. Lui-même comprend qu'il s'agit d'une décision inopportune, et c'est pour cela qu'il fuit devant la confrontation. En tout cas, pour Molly il s'agit d'un événement qui vient détruire tous ces plans d'avenir et sa propre logique narrative.

Les événements de la fin de semaine de Nadia font partie, comme ceux de Debbie, d'un horizon d'attente convenu. Elle cherche l'amour à travers un club de rencontres, et cela implique qu'elle va être déçue la plupart du temps. Lorsqu'elle va finalement trouver quelqu'un qu'elle aime bien, elle va découvrir que son intérêt pour lui n'est pas réciproque. Il s'agit d'une possibilité habituelle dans les rencontres de ce type et dans les rencontres sentimentales contemporaines en général. Il n'y a donc rien dans ce déroulement qui soit étranger à la logique narrative et au système de valeurs de Nadia. Si

elle participe à ce type de rencontres, c'est parce qu'elle a déjà accepté qu'il est certainement difficile de trouver un partenaire stable de nos jours.

La fin

Debbie arrive au commissariat, engueule son ex et refuse qu'il ramène Jack à la maison :

- Tu ne mérites pas d'avoir un enfant!

Par contre, dans le taxi, Debbie se calme et dit à son fils :

- Ton père est idiot, n'est-ce pas? Il t'aime, mon chéri. Il est juste un peu stupide parfois. Tu sais?

Et Jack acquiesce avec la tête.

De son côté, Molly accouche sans problème, mais le père est toujours absent. Quand on lui demande comment va s'appeler sa fille, elle répond « Alice », qui est le prénom préféré de son mari. Quand ils se retrouvent, elle lui pardonne et lui laisse voir sa fille, en lui révélant qu'elle porte son prénom préféré.

Quant à Nadia, elle souffre d'une grande déception avec son dernier amant. Elle l'appelle et l'invite à souper, mais il ne vient pas. Cependant, quand le lendemain elle parle avec son père, elle fait connaissance d'un gars du coin qu'on sait secrètement amoureux d'elle. Ils font un bout de chemin ensemble, et on a la sensation qu'une nouvelle relation va commencer, et que cette fois-ci, ce pourrait être la bonne.

Sans solution de continuité, l'écran devient bleu, et le titre du film apparaît, *Wonderland*.

Debbie intègre sans difficulté la disparition de Jack. Même si l'événement lui-même est dramatique, il fait partie des choses qui peuvent arriver. Elle a accepté que son ex soit plus ou moins irresponsable, et qu'en conséquence il introduise constamment des tensions dans sa vie. Cependant, elle n'essaye pas de couper la relation de Jack avec son père, parce qu'elle comprend que la relation elle-même est beaucoup plus importante que les erreurs de son ex. Elle ne cherche pas à résoudre définitivement leurs difficultés, parce qu'elle sait qu'il n'y a pas de solutions définitives.

C'est la même attitude que Debbie adopte face aux problèmes des autres. Elle ne panique pas quand Molly commence à accoucher, comme elle n'a pas paniqué quand Molly lui a dit que son mari était parti. Elle essaye tout au long du film de relativiser les ennuis et de les mettre en perspective.

Pour Molly, les événements sont beaucoup plus traumatisants, parce qu'ils vont à l'encontre de sa façon de comprendre le monde. La rupture viendrait s'opposer à toutes ses logiques narratives et à toutes ses valeurs. Elle est obligée de se remettre en question. Lorsqu'elle réalise que son mari a simplement «pété les plombs» et qu'il est toujours engagé dans le couple, elle est soulagée.

Le mari craint de passer pour irresponsable aux yeux de sa femme, c'est pourquoi il cache sa démission. Finalement, c'est son attitude qui met en péril la relation, et non le fait de quitter le travail. Molly est réellement furieuse d'apprendre qu'il a quitté le travail sans lui demander son opinion. En fait, pour arriver à pardonner, Molly doit aussi relativiser l'importance de son geste de démission. Sans la fuite et la disparition de son mari, elle n'aurait peut-être jamais reconsidéré sa vision des choses. Le drame des derniers jours lui permet de revoir l'évènement selon une autre perspective. Pardonner à son mari et continuer cette relation suppose aussi d'admettre le droit de son mari à trouver un boulot qui le rende heureux. Cela veut dire que la stabilité économique passe à l'arrière-plan, et Molly doit accepter un plus fort degré de contingence et d'imprévisibilité dans sa vie. C'est la raison du geste symbolique hautement significatif du choix du prénom. Molly pardonne à son mari bien avant de le retrouver, parce qu'elle arrive à comprendre ses motivations. En conséquence, elle est prête à négocier, à adapter sa vision des choses à celle de son mari. En ce faisant, elle relativise aussi son propre système de valeurs.

La fin de l'histoire de Nadia est la plus contradictoire. Nadia croit, successivement, qu'elle a rencontré un possible petit ami, qu'il ne l'aime pas, qu'il l'aime bien malgré tout, puisqu'il veut souper avec elle, que non, que définitivement il ne l'aime pas, qu'elle ne va donc (jamais?) trouver l'amour et finalement que peut-être oui, que peut-être elle a trouvé quelqu'un de bien. Son histoire change de direction quatre fois dans une seule fin de semaine. Comment fait-elle pour intégrer ces fins successives dans un récit de soi? En tentant de les faire coexister en une structure linéaire suivant les figures typiques de l'amour romantique (coup de foudre, mariage, etc...), elle était complètement incapable de former un récit cohérent (et donc elle souffrait).

Par contre, si elle voit la vie comme un parcours chaotique, où il n'y a pas d'étapes à franchir («Tout le monde ne veut pas avoir des enfants») mais où chacun essaie de faire de son mieux et de survivre jour après jour, à ce moment-là son récit se structure facilement, parce qu'il répond à ces logiques d'imprévisibilité et de changement. Si en plus elle ne prend pas en compte des institutions comme le mariage ou la maternité, elle n'interprétera pas ses échecs amoureux comme des échecs sociaux définitifs, mais comme des états transitoires dans un cheminement plein de petits échecs et de petits triomphes.

Nous pouvons trouver ici une explication à l'appel de Nadia à son amant, alors qu'elle a déjà compris qu'il ne l'aime pas. Du point de vue de l'amour romantique, il n'y aurait qu'une raison pour parler : elle est amoureuse de lui et, dans ce cas, tout est permis. Au contraire, aucun indice de cet amour. Charmée peut-être, mais pas follement amoureuse. En fait, elle lui téléphone pour donner une dernière chance à cette relation, et parce que, finalement, elle ne se résigne pas à voir se finir cette histoire. C'est la raison pour laquelle elle est prête à recommencer une nouvelle histoire d'amour, entreprendre une nouvelle relation. Nadia considère chaque histoire d'amour comme quelque chose d'unique, comme une succession d'événements imprévisibles qui n'est pas couronnée de succès. Rien n'est jamais définitif, ni l'échec de la fin de semaine, ni l'histoire d'amour qui commence maintenant. Elle reste ouverte à la radicale contingence de la vie.

Le récit de Nadia s'adapte donc parfaitement aux événements, sans occasionner de tensions. Son récit lui permet d'intégrer les événements et de s'adapter aux changements constants de sa vie sentimentale. Il lui donne une logique et un certain sens. Pour ce faire, elle a dû rejeter le récit moderne et les institutions typiques qu'il supportait. Elle parcourt son récit comme une narration fragmentée, dépendante de plusieurs dimensions, la plupart hors de son contrôle. Le film supporte implicitement la thèse que le travail est secondaire par rapport à la sphère privée. Les efforts de Nadia sont axés sur la vie amoureuse, la vie professionnelle reste une obligation à combler.

Analyse de la narration

L'objectif principal de la narration est de donner l'impression que l'on est devant la vraie vie. En conséquence, le film n'utilise pas les outils habituels du cinéma pour donner de l'information aux spectateurs : il n'y a pas de pistes ni de scènes explicatives sur les motivations des personnages. Bien au contraire, on connaît les personnages et leur histoire au fur et à mesure, et seulement à travers leurs conversations, qui ne sont pas

nécessairement explicites. Ainsi par exemple, une scène débute au beau milieu d'un dialogue.

Le film rend compte de la vie d'une famille pendant une fin de semaine. Le choix de la fin de semaine n'est pas innocent ou aléatoire. On reconnaît une vision concrète du temps, une valorisation de la quotidienneté et un refus de raconter de grandes histoires. La fin de semaine est aussi le moment du reflux dans la vie privée, et le film va se concentrer sur cette vie intime plutôt que sur la vie professionnelle ou publique des personnages. Le choix d'un temps diégétique aussi court qu'une fin de semaine exprime aussi un rapprochement vers une certaine concrétude de la vie : les événements ordinaires vécus par des personnes anonymes peuvent contenir autant de savoir que la vie et la pensée des grands hommes.

La narration est donc structurée à partir d'une double intention : un certain réalisme, et un hommage à la vie quotidienne, les multiples interrelations dans une grande ville comme Londres. Nous en avons déjà parlé, les différentes histoires s'entremêlent constamment et se fondent dans des grands plans de la ville, le tout enveloppé d'une musique émotive qui renforce ces impressions de la solidarité organique, anonyme. Il s'agit d'une conception du temps et du social comme quelque chose de mouvant et d'immaîtrisable, et à la fois passionnant et unique.

On est loin des arguments linéaires, des caractères forts et fermés et des fins nécessaires et emblématiques. Pour les créateurs du film, la vie est imprévisible, et les biographies individuelles le résultat confus d'interrelations chaotiques hors de notre contrôle.

La fin

La fin du récit de Nadia est à la fois la fin de son histoire et la fin du film. Elle est en charge de clore la narration et d'explicitier la thèse du film, l'opinion du narrateur sur les décisions prises par les personnages.

Il s'agit d'un final multiple, ou d'une succession de fins. Nadia rencontre donc quelqu'un qui lui plaît, mais elle découvre assez rapidement que son sentiment n'est pas partagé. On est là devant un final possible. Nadia a échoué dans sa recherche de l'amour, elle pleure dans l'autobus, elle semble désespérée. L'amant accepte un dernier rendez-vous, mais il ne se présente pas. On est devant un deuxième final. En fait, Nadia gardait espoir. Avec cette deuxième rebuffade, elle doit l'oublier pour de bon. En route vers le travail, Nadia croise son père et fait connaissance d'un personnage secondaire du film, que l'on sait secrètement en amour avec elle. Ils partent ensemble, et une nouvelle

histoire d'amour semble commencer. Il y a ici une troisième et dernière fin, qui met au jour la logique narrative du film.

En fait, il y a deux thèses dans le film, la première est que le monde que nous habitons est le pays des merveilles, un monde merveilleux où il vaut la peine de vivre. La deuxième pose que la vie est chaotique, immaîtrisable, que les choses ne sont jamais définitives, que tout change constamment. La vie quotidienne apparaît comme une lutte qui ne finit jamais et qu'il est vain de vouloir maîtriser parfaitement. Ni les joies ni les chagrins ne durent éternellement, tout passe, rien n'est permanent. Cette deuxième thèse renvoie à la fin des grands récits et des narrations typiques, celles des personnages fixes et des fins fermées. Les personnages de *Wonderland* changent comme changent les réponses aux problèmes qu'ils affrontent, et la fin de *Wonderland* reste la plus ouverte possible.

Nous sommes ici dans la contingence la plus totale, celle dans laquelle les êtres humains vivent leur quotidienneté.

101 REYKJAVIK

1. Résumé

Hlynur a 30 ans et habite encore avec sa mère. Il vit de l'assistance sociale et il n'a aucune intention de trouver du travail. Sa vie se résume à passer les fins de semaine au pub, naviguer sur Internet et regarder de la pornographie. L'arrivée de Lola, une professeure de flamenco amie de sa mère, bouleversera sa vie.

2. Contexte de production

*101 Reykjavik*¹⁴ est un film islandais réalisé en 2000 par Baltasar Kormakur et est un des rares films à sortir du pays. Il fut d'abord un grand succès de l'industrie cinématographique islandaise, et l'est devenu à travers l'Europe. Grâce à ce triomphe, Kormakur a pu commercialiser en Europe ses productions postérieures. Avant ses débuts en tant que réalisateur, Kormakur était déjà un acteur établi dans son pays natal.

¹⁴ Les informations présentées ici ont été tirées de The Internet Da Moviebase (Imdb) ; Danny Leigh, 2005, « Fantasy Iceland », *The Guardian* 25 mai ; Anthony Kaufman, 2001, « Cold Fever ; Baltasar Kormakur Ushers in Icelandic New Wave with '101 Reykjavik' » *IndieWIRE*, 25 juillet.

Il s'agit d'une comédie de structure classique. Une comédie de mœurs mêlée à une comédie sentimentale. On y trouve, d'un côté, une fine observation de la société islandaise, et de l'autre, une comédie sentimentale basée sur les mensonges, les infidélités et les malentendus.

Kormakur, à défaut d'une longue tradition cinématographique en Islande, se perçoit comme un réalisateur européen. Il a habité dans plusieurs pays européens, et croit important de prendre en compte l'ensemble du public européen dans la conception de ses films. Dans *101 Reykjavik*, le narrateur va expliquer les traits les plus significatifs de son pays aux spectateurs étrangers.

3. Narration

Nous sommes en présence d'une narration classique. Du côté technique, les cadrages, l'éclairage, le son, etc. nous ramènent aux schèmes éprouvés de la narration cinématographique. La narration suit aussi les conventions : elle est linéaire et nous donne à chaque moment l'information dont nous avons besoin. Elle suit le personnage principal, Hlynur, dont on partage les péripéties et la vision du monde.

Le thème principal du film est la jeunesse et le passage au monde adulte. Le thème classique est traité ici d'une façon totalement hétérodoxe, puisque le protagoniste refuse fermement toute responsabilité, et le film, au lieu de le juger négativement, comme ce serait le cas dans une narration conventionnelle, l'encourage et le célèbre.

On retrouve également une réflexion sur l'Islande, sur son organisation sociale et économique. L'Islande, comme le reste des pays scandinaves, se caractérise par un État Providence très développé. La figure de Hlynur est celle du profiteuse, du gars qui n'a aucune intention de s'intégrer au système économique et qui, bien au contraire, utilise en sa faveur les institutions créées pour protéger les faibles. De façon subsidiaire, le film traite d'orientation sexuelle, des relations mère-enfant et du divorce, mais il s'agit d'une toile de fond plutôt que des thèmes centraux du film.

<p><i>101 Reykjavik</i> Comédie Baltasar Kormakur 2000 Islande</p>	
<p>Codes du véhicule</p>	<p>Bande image</p> <p>Caméra</p> <ul style="list-style-type: none"> • Selon les conventions narratives • Volonté de clarté <p>Montage</p> <ul style="list-style-type: none"> • Linéaire • Conventionnel <p>Photo</p> <ul style="list-style-type: none"> • Recherche du réalisme : adaptation de l'éclairage aux scènes intérieurs et extérieurs, aux bars et aux domiciles, etc. <p>Décors et costumes</p> <ul style="list-style-type: none"> • Recherche du réalisme • Prédominance des intérieurs, vision négative des extérieurs <hr/> <p>Bande son</p> <ul style="list-style-type: none"> • Conventionnel <hr/> <p>Musique</p> <ul style="list-style-type: none"> • Le thème central, « Lola », s'adapte au ton sentimental de chaque moment du film sans perdre un ton ironique • Musique réaliste dans les bars <hr/> <p>Bruits</p> <ul style="list-style-type: none"> • Importance seulement dans les scènes des bars
<p>Codes du programme</p>	<p>Codes narratifs</p> <ul style="list-style-type: none"> • Narration conventionnelle : linéaire et claire • Expression de la subjectivité du personnage : rêveries et voix hors champ <hr/> <p>Codes psychosociaux</p> <ul style="list-style-type: none"> • Passage à l'âge adulte : travail et couple • Relations sentimentales • L'Islande • Lesbianisme

4. Analyse
Présentation
Résumé

Hlynur est le personnage principale, le protagoniste quasi absolu, puisque son histoire prend toute la place. Avec le recours à la voix hors champ, on peut le suivre dans sa réalité. Dans la première scène du film, il se présente lui-même :

My name is Hlynur Björn Hafsteinsson. I was born on a Saturday. Today is Saturday. Life is one week. I drop dead each weekend. I'll be dead after I die... and I was dead before I was born. Life is a break from death¹⁵.

Ces phrases livrent sa vision du temps. Il n'y a pas de prévision ou de vision à long terme, au contraire, il dénie volontairement cette possibilité. Il valorise la fin de semaine comme le seul moment de la vie.

Il continue avec sa description, cette fois autour de sa vie sentimentale :

I wonder what sort of a child I was. Was I funny or just plain idiot? I've never had much luck with the opposite sex. Maybe I'm just sexually retarded¹⁶.

Il se définit comme étant malchanceux auprès des femmes. Paradoxalement, le film s'ouvre sur une scène de sexe entre lui et une fille. Dans la scène suivante, les deux se rencontrent dans un bar, et il l'humilie et la rejette. Il y a donc une contradiction claire entre ses paroles et ses actes.

Le commentaire sur sa mère est direct et unidimensionnel :

My mother works at the Purchasing Institute. My mother is a purchasing institute too¹⁷.

En fait, on verra que la relation est très intime et chaleureuse. Sa mère ne lui donne pas d'ordres ni des conseils, au contraire, elle le laisse faire sa vie, même si sa vie consiste à ne rien faire.

Sa description de son père n'est pas explicite :

¹⁵ Sous-titres en anglais de la version originale islandaise.

¹⁶ Idem.

¹⁷ Idem.

I take after my mum as much as my dad gives me the chance. He's big and brawny, I'm little and scrawny. Like an embryo. My face is just a sort of frame around my glasses¹⁸.

Plus tard nous apprendrons que ses parents sont divorcés, et que son père est un alcoolique avec lequel Hlynur n'a presque pas de relation.

Dans un passage postérieur, Hlynur décrit son endroit préféré au monde, le véritable centre de sa vie :

The pub, my second home. 35 square metres crammed to bursting point...so crowded and noisy you don't even need to talk or dance. Saturday nights are Friday nights, part II. Everyone is talking about last night, like it's a sequel. Except that everyone who died in part I dies again in part II¹⁹.

Le pub et la fin de semaine, avec la fête et l'alcool, sont les deux piliers autour desquels Hlynur construit sa personnalité, sa vision du monde. Il rejette le monde du travail et les institutions typiquement modernes, le temps de la prévision, du long terme, de l'ajournement de la récompense, etc. Le seul cadre temporel qui fasse sens pour lui est la semaine, une période circulaire, répétitive et, par sa propre nature, sans direction ni objectif. Hlynur valorise une quotidienneté en-deçà des moments tournants de la vie ou des affaires plus sérieuses comme le travail, l'engagement politique, etc.

En parlant de sa famille :

Christmas Day is the most difficult day of the year... the annual family dinner at my sister Elsa's place²⁰.

Une scène nous montre une famille de la petite bourgeoisie, très ennuyante et respectueux des traditions. Cette famille incarne toute une série de valeurs que Hlynur ne partage pas.

Sa description de Reyjavik est aussi désespérante :

¹⁸ Sous-titres en anglais de la version originale islandaise.

¹⁹ Idem.

²⁰ Idem.

Reykjavik is like some backwater in Siberia. Swirling snow in the dark, not a bird to be seen. Endless weather that makes you wither... biting your cheeks, spraying frost in your eyes. Even the ghosts are bored here²¹.

Il n'aime pas Reykjavik, et il va le répéter à plusieurs reprises dans le film. Par contre, il ne songe même pas à partir. On dirait qu'il aime détester Reykjavik et l'Islande.

En résumé, il passe ses jours à naviguer sur Internet et regarder de la porno, en attendant la fin de semaine. Il ne veut ni travailler ni avoir une copine. Il habite avec sa mère, avec laquelle il a une relation trop étroite pour un homme de 30 ans. Il n'a pas de projets ni de visions à long terme, et il ne fait aucunement confiance aux institutions de la modernité (travail, famille, État...).

Le récit de soi de Hlynur, est, comme on vient de le voir, totalement coupé des conventions traditionnelles.

Le présent est, pour lui, la seule dimension. C'est ainsi qu'il faut comprendre sa déclaration : « life is one week ». La vie est formée par une infinité des semaines, chacune pareille aux autres, une semaine qui inclut une série de conventions et de rituels inventés par lui et qui constituent ses véritables points de repères, les piliers autour desquels il construit son récit de soi. On peut dire que là où les individus modernes construisaient un récit autour d'événements marquants, comme l'intégration au monde des adultes et la fin de l'adolescence ou le mariage et la paternité, des événements qui prenaient place dans un développement linéaire et sensé, Hlynur introduit des événements quotidiens et insignifiants, des événements qui se répètent chaque semaine de façon identique. S'il y a une dimension manquante dans le récit de soi de Hlynur, c'est celle de la progression, du changement. Le temps, en fait, ne passe pas, puisque chaque semaine est identique à la précédente. Le récit de soi de Hlynur constitue donc un rejet conscient de toutes les conventions sociales qui sont supposées structurer nos récits. Dans cette vision, le monde reste structuré autour de la fin de semaine, dans une succession ininterrompue d'événements insignifiants. Le cauchemar de Hlynur, auquel il devra se confronter tout au long du film, est la prise de décision et la rentrée dans le monde réel.

Nœud

Il y a deux lignes narratives dans le film. D'un côté, Hofy, la fille avec laquelle il a couché dans la première scène, essaie de forcer Hlynur à s'engager dans une relation

²¹Sous-titres en anglais de la version originale islandaise.

stable. Hlynur la rejette à plusieurs reprises avant d'apprendre qu'elle est enceinte de lui.

Voici le commentaire que Hlynur nous offre:

Hofy lives alone in a three-room apartment... and dreams of filling up the other two²².

Son deuxième conflit, et le principal, est avec sa mère et la nouvelle arrivante, Lola. Lola est dans la quarantaine, elle est belle et sexy. Apparemment, elle est une amie de sa mère. Hlynur réussit à la séduire, après plusieurs tentatives. Pendant le réveillon du Nouvel An, en l'absence de sa mère partie visiter la famille, Lola et Hlynur couchent ensemble.

De retour de voyage, la mère confesse à son fils qu'elle entretient une relation amoureuse avec Lola. Hlynur accepte l'orientation sexuelle de sa mère, mais se sent coupable de l'avoir trompée et d'être tombé amoureux de Lola. Mais une autre découverte l'attend : Lola est enceinte. Hlynur croit qu'il est vraisemblablement le père.

Les deux événements viennent à l'encontre de la vision de la vie de Hlynur. Lui, qui avait évité soigneusement les décisions et son intégration dans les grandes institutions de la vie sociale, se trouve soudainement devant une quantité de choix à faire, avec de grandes responsabilités à l'horizon.

Les deux événements sont, en plus, totalement hors de son contrôle. La relation homosexuelle de sa mère est un élément imprévisible ; cette trame est en fait la source de l'humour et de tous les conflits du film. Avant ce moment, le chaos, l'imprévisible, restaient en dehors de la vie de Hlynur. Rien n'oblige encore Hlynur à prendre des décisions, puisque ce n'est pas son affaire, mais cette relation suppose une réorganisation de la vie familiale. Lola vient habiter avec eux, et dans neuf mois il aura un demi-frère. Il s'agit d'un changement radical de son mode de vie. En plus, il doit prendre des décisions morales, d'abord s'il va ou non raconter la vérité à sa mère.

Un dernier défi vient de ce que Lola ne veut pas partager son amour pour la mère de Hlynur. Elle désire que Hlynur construise sa propre vie. Elle va donc le pousser à se prendre en main.

La grossesse de Hofy est aussi totalement imprévisible (il assure avoir utilisé des préservatifs), mais au moins il s'agit d'un fait courant dans la vie des jeunes Islandais et Occidentaux en général. La décision concernant Hofy reste plus ou moins orthodoxe, et

²² Sous-titres en anglais de la version originale islandaise.

elle peut être inscrite dans un parcours raisonnablement attendu. Par contre, il faut noter que même si la grossesse de Hofy est un événement logique dans un récit de soi moderne, elle ne l'est pas du tout dans le récit de Hlynur, lui qui voulait passer sa vie à ne rien faire.

La fin

Même s'il prétend qu'il ne peut pas être le père de son enfant, Hlynur essaie, sans trop de conviction, de se réconcilier avec Hofy. Il va même jusqu'à souper avec les parents de Hofy, dans une espèce d'officialisation de leur relation. Mais Hlynur ne se trouve pas à l'aise dans son nouveau rôle de fiancé et de père. Après cette scène, Hofy disparaît, et on peut supposer que Hlynur renie définitivement ses responsabilités parentales.

Plusieurs mois plus tard, il tente de reprendre contact avec Hofy. Il découvre qu'elle n'a pas eu de bébé, et qu'elle habite avec un de ses meilleurs amis. En fait, elle lui dit que c'est son ami qui était le véritable père de l'enfant.

Parallèlement, Hlynur doit se confronter à la relation lesbienne de sa mère. Quand il apprend la nouvelle de la grossesse de Lola, il panique et quitte la maison. Il veut convaincre Lola qu'il est mieux que sa mère, mais elle le rejette. Désespéré, incapable d'accepter non seulement que Lola préfère sa mère, mais aussi qu'il pourrait être le père inconnu du fils de sa mère, il tente de se suicider, mais échoue de façon ridicule.

Dans l'avant-dernière scène du film, il s'est réconcilié avec Lola et sa mère. Les trois habitent ensemble, avec le fils... des trois ? La situation reste plus ou moins confuse : Lola est toujours avec la mère de Hlynur, mais on peut soupçonner qu'elle a recommencé à coucher avec Hlynur. En tout cas, les trois semblent heureux. La dernière scène nous montre Hlynur, qui finalement a trouvé un boulot : il surveille les places de parking pour la ville de Reykjavik.

Comment Hlynur réorganise-t-il son récit de soi, quelle partie de sa nouvelle vie est le résultat de sa propre volonté et laquelle lui échappe ?

Comme nous l'avons dit, les deux événements qui bouleversent sa vie sont complètement hors de son contrôle. Ses actions et opinions ne peuvent changer ni la grossesse de Hofy ni celle de Lola. Il est dans les deux cas devant une alternative : l'acceptation ou la négation.

Dans le cas de Hofy, la résolution du conflit échappe totalement à son contrôle. Ironiquement, quand il paraissait prêt à accepter sa responsabilité de père, dans un

schème plus orthodoxe de comportement, il découvre que le conflit a déjà été résolu sans sa participation, et que, en fait, il ne fait même pas partie du conflit.

D'un point de vue narratif, la grossesse de Hofy était une trame secondaire. Il n'est pas étonnant que le réalisateur choisisse de finir l'histoire de Hofy d'une façon simple, pour se concentrer sur l'histoire de Lola. En fait, avant de la retrouver une dernière fois, le spectateur aura complètement oublié Hofy.

Hofy, même disparue de la scène, pouvait avoir eu son bébé et être devenue mère célibataire. Or le spectateur découvrira que Hofy n'a pas eu l'enfant, elle a subi un avortement, et refait sa vie avec un compagnon qui l'aime. Le finale de l'histoire de Hofy est donc, en résumé, la moins dramatique possible. Hofy n'est pas une héroïne du XIX siècle, prête à tout pour conquérir son amoureux. Tout au contraire, elle est une fille pragmatique du XXI siècle, une fille qui passe tout simplement à une autre chose.

Quand Hlynur reçoit la nouvelle, il semble confus et désorienté. Finalement, toutes ses idées sur l'affaire se sont révélées fausses. S'il peut tirer une leçon, c'est qu'il avait bien fait depuis le début, puisqu'il n'était pas le père, et que tout ce que Hofy disait était destiné uniquement à l'obliger à s'engager. Il a réussi à éviter le piège, mais il doit admettre que les choses ne peuvent pas rester simples pour toujours. Si Hofy avait eu le bébé, il se serait senti coupable à vie. On peut dire, finalement, qu'il a eu de la chance. Il devrait introduire la chance et l'incontrôlable dans son récit. Il doit admettre aussi qu'il ne peut pas rester en dehors de la vie sociale éternellement, que la vie, elle, le trouve même s'il essaye de se cacher. En tout cas, les pensées de Hlynur à ce propos restent nébuleuses, occupé qu'il est avec son deuxième conflit.

La résolution de ce deuxième conflit prend le devant dans la partie finale du film. Comme on l'a déjà dit, dans un premier temps Hlynur va partir de la maison, dans un mouvement de rupture, pour finalement arriver à une réconciliation. En voix off, on peut entendre sa justification :

It's no longer a question of either / or. Darkness or light... right or wrong... good or evil. Everything is right AND wrong. Everything is good AND evil. Everything just is²³.

Une phrase qu'on peut comparer avec sa note de suicide :

²³ Sous-titres en anglais de la version islandaise.

Mum, forgive me. If a dead man can miss someone... then I promise that I'll miss you.

Ps. I'M THE FATHER²⁴

On peut bien voir que le véritable conflit de Hlynur n'est pas avec l'homosexualité de sa mère ni avec son amour pour Lola, mais avec le mensonge qu'il croit devoir maintenir. Il pense que s'il dit la vérité, il risque de perdre sa mère, mais aussi il risque de la rendre malheureuse, et les deux possibilités le terrorisent. Devant l'impossibilité de dire la vérité, il décide premièrement de se suicider comme la seule option moralement valable, pour finalement, après l'échec, décider de continuer avec le mensonge et d'habiter, comme il le dit lui-même, dans un monde sans morale, ou plutôt dans un monde imparfait où il est impossible de mener une vie totalement morale.

Au fond, et il nous l'a montré à plusieurs reprises, Hlynur n'a jamais été un gars spécialement moral, et sa décision de ne pas raconter la vérité à sa mère peut donc nous sembler cohérente. Par contre, sa décision de rester avec Lola et sa mère, et, encore plus étonnante, sa décision de trouver un boulot, sont des décisions vraiment radicales pour lui.

Cependant, quand nous regardons plus attentivement la fin du film, nous nous rendons compte qu'il n'a pas totalement rompu avec son passé. En fait, la situation finale est le résultat d'une négociation dans laquelle chacun, Hlynur, sa mère et Lola, a accepté certaines choses pour en arriver à un certain consensus.

Hlynur accepte que sa mère commence une nouvelle relation, et donc qu'il perde la position centrale qu'il avait toujours eue. Son ancienne vie est donc définitivement oubliée. Il accepte aussi que Lola préfère sa mère, et que sa mère soit la conjointe avouée de Lola. Il accepte finalement de faire quelque chose de sa vie, et il trouve donc un boulot.

Lola accepte que Hlynur habite avec elles, même si cela lui semble malsain. Plus encore, elle accepte son attirance pour Hlynur, bien qu'elle soit amoureuse de sa mère.

Entre Hlynur et Lola il y a un autre sujet de controverse. Lola accuse Hlynur de ne pas avoir une vie à lui. Finalement il réussit à rester à la maison, sans obligations, ni copine ni plan pour l'avenir, mais il doit, au moins, trouver un emploi de gardien de stationnement. Il s'agit ici d'un geste totalement ironique, parce que, au milieu du film, on l'a vu en train de ridiculiser un de ces travailleurs : il a pris une grande quantité de

²⁴ Sous-titres en anglais de la version islandaise.

monnaie et il a remis les parcomètres à zéro pour empêcher le garde de donner des contraventions. La police l'arrête et le gardien souffre d'une véritable attaque de panique, incapable de poursuivre son boulot. Hlynur décide de travailler, donc, dans un boulot qu'il méprise et qu'il ne prend pas au sérieux. Il a fait un compromis, mais il n'a pas vraiment changé.

On peut penser que la mère de Hlynur, elle, ne renonce à rien. Avançons cependant une hypothèse. La fin du film reste volontairement confuse sur leur arrangement, et on ne peut pas savoir si la mère est au courant de la relation entre Hlynur et Lola. On peut penser que, à un moment ou l'autre, elle va s'en apercevoir. On peut même avancer qu'elle sait tout. En tout cas, on peut dire que pour refermer le cercle, elle devrait, au moment où elle en prend connaissance, admettre cela comme les autres ont accepté de limiter leurs attentes. C'est à ce moment qu'ils parviennent à former une famille heureuse. Le film ne propose pas cette possibilité ouvertement, mais il la laisse quand même planer à la fin.

Si Hlynur a fait des compromis, s'il a lutté, s'il a accepté l'imprévisibilité et le caractère amoral de la vie, il a tout de même réussi à empêcher le péril.

En fait, la composante amonale de la vie ne lui était pas étrangère. Sa vie était déjà complètement amonale ou du moins radicalement éloignée des conventions morales. On peut dire à l'inverse que ces décisions morales supposent une nouveauté. Par contre, il échoue quand il essaye de prendre sa vie au sérieux et de traiter les problèmes dans leur dimension morale. Au contraire, c'est seulement lorsqu'il agit de façon amonale il trouve des solutions pour ses conflits.

En fait, c'est la dimension chaotique de la vie qui menaçait vraiment son mode de vie. Une vie où on apprend la grossesse d'une ancienne maîtresse, où on couche avec la copine de sa mère, n'est pas une vie simple et routinière, n'est pas une vie qui recommence à chaque lundi. Elle n'est pas non plus une vie linéaire ou prévisible. La nouveauté ici est que son récit n'est pas menacé par les conventions et les institutions sociales, mais bien au contraire par la rupture même de ces conventions (comme la découverte de son homosexualité par la mère de Hlynur). En fait, Hlynur a été menacé en même temps par les traditions (la grossesse de Hofy, le souper avec les parents...) et par les nouvelles conventions sociales (l'étrangère qui arrive, la nouvelle orientation sexuelle de sa mère ...). Après une longue lutte, Hlynur arrive à sauver les dimensions le plus précieuses de son existence (vivre avec sa mère, n'avoir ni de plans ni d'engagements) en échange d'une certaine intégration dans le monde social (trouver un boulot, accepter la

nouvelle relation de sa mère). Il s'agit donc d'un compromis qui lui permet de ne pas changer les valeurs et les structures de son récit de soi. Il continue à voir la vie comme « a break from death », telle une pause organisée autour de la fin de semaine, sans direction ni objectif, une vie menée par les routines et les rituels. On peut dire que son récit de soi a été capable d'intégrer des événements que d'autres récits plus structurés ou rigides auraient été incapables d'intégrer. Au lieu d'une crise et d'une reconstruction postérieure du récit, il a plutôt une petite restructuration qui laisse intacte la structure centrale du récit, ce qui ne cesse pas d'être étonnant si on prend en compte l'énormité des changements.

La narration suit les pas de Hlynur. Il s'agit d'une narration posée, tranquille, qui se voit subitement bouleversée par des événements imprévisibles. Malgré cela, elle n'abandonne jamais son caractère linéaire, son exposition claire et son esthétique reposée. Seules les scènes des bars rompent avec cette vision, livrant une impression plus dynamique.

Nous avons donc affaire à une narration classique, linéaire, sans détournement, un peu comme la vie de Hlynur lui-même. Narration et personnage sont dans ce sens intégrés, complémentaires.

La fin

La fin de *101 Reykjavik* est à la fois profondément ouverte et fortement clôturée. Ainsi, elle ne moralise pas et ne pose pas de jugements définitifs sur les agissements des personnages, spécialement de Hlynur. L'opinion du narrateur reste dans le relativisme moral explicité par la dernière déclaration de Hlynur. On ne sait pas s'il est bien de tromper sa mère, ni de vivre avec elle après l'âge de 30 ans, ni de tromper sa copine avec son fils, etc. On cherche plutôt à comprendre les motivations des personnages, leurs contradictions et leurs erreurs.

On n'a pas non plus une vision assurée de la vie future de Hlynur. Il semble heureux, mais nous pouvons raisonnablement penser que le « status quo » présent ne peut durer éternellement (ne serait-ce parce que l'appartement a seulement deux chambres à coucher, et le bébé ne tardera pas à grandir et à exiger ses droits). Surtout, nous avons compris que le mode de vie de Hlynur ne peut se maintenir et que, à un moment où l'autre, il sera obligé de changer. Mais la direction que prendra ce changement reste complètement inconnue.

En même temps, la fin est clôturée parce que tous les conflits ont été fermés. Que ce soit la grossesse de Hofny comme la relation triangulaire entre Hlynur, sa mère et

Lola, nous avons eu droit à une clôture plus ou moins classique, une prise de décisions avec un équilibre final.

En fait, nous serions en présence d'une clôture classique qui laisse tout ouvert. La narration, ayant résolu les conflits qu'elle avait posés, ne nous permet pas d'envisager le futur des personnages. C'est en cela que réside la complexité du récit, et que se pose sa thèse temporelle : la vie ne nous garantit pas la fin des problèmes, au contraire, elle nous en garantit la continuation. Le récit de soi des personnages reste donc ouvert, parce que le narrateur ne peut pas envisager la suspension définitive du temps et de ses péripéties.

3.4. LES POUPÉES RUSSES

1. Résumé

Xavier a 30 ans. Il est célibataire et travaille comme écrivain pigiste. Il connaît des problèmes sentimentaux et professionnels. Il n'arrive pas à trouver une relation stable et sa carrière comme écrivain ne démarre pas. Il va tomber amoureux de Wendy, une ancienne amie. Il devra à ce moment se prouver qu'il peut avoir une relation à long terme.

2. Contexte de production

*Les poupées russes*²⁵ est réalisé en l'année 2005 par Cédric Klapisch. Il s'agit de la suite d'un premier film, *L'auberge espagnole*, un de plus grands succès européens des années 2000. Le film était donc largement attendu, et fût un succès. Dans *L'auberge espagnole* Xavier était un étudiant français à Barcelone. On le retrouve cinq ans plus tard à Paris.

Cédric Klapisch est un réalisateur bien connu en France. Son premier film, *Le péril jeune*, est devenu un film culte dès sa sortie en salle. Les films de Klapisch se caractérisent par l'utilisation d'une grande variété de techniques visuelles et narratives. Un thème central traverse sa filmographie : la quotidienneté. Dans ses films comme *Le péril jeune*, *Chacun cherche son chat* ou *L'auberge espagnole*, Klapisch s'intéresse à ce qu'il appelle « l'infraordinaire », concept repris de l'écrivain George Perec.

Les poupées russes est une comédie sentimentale. Le thème central est donc l'amour, mais d'un point de vue contemporain, c'est-à-dire postromantique. Elle suit par

²⁵ Les informations présentées ici ont été tirées de The Internet Data Moviebase (Imdb) et cedrik-klapisch.com, site web officielle du réalisateur.

contre les conventions de la comédie sentimentale: malentendus, mensonges, détournements, etc.

3. Narration

Les poupées russes est un film décidément postmoderne. Il intègre presque toutes les nouvelles techniques narratives des dernières années. Il se construit comme un collage, en utilisant toute sorte des techniques visuelles et une grande importance de la bande musicale. Malgré tout ce collage, le film a un style bien défini et reconnaissable : une esthétique volontairement jeune et moderne, moitié télé série et moitié clip vidéo.

La structure narrative des *Poupées russes* s'inspire des évolutions des dernières années : la ligne narrative est cassée constamment, le film inclut la voix off pour permettre au personnage une plus grande subjectivité, développe plusieurs lignes narratives, et, surtout, il s'agit d'un film autoréflexif, autoparodique même.

Le thème central des *Poupées russes* est la jeunesse et le passage à l'âge adulte. L'autre grand thème présent est l'amour romantique. On y trouve également une description du monde de travail contemporain. Les relations d'amitié et familiales ont aussi leur place dans le film, bien qu'elles restent secondaires.

<p><i>Les poupées russes</i> <i>Comédie sentimentale</i> <i>Cédric Klapisch</i> 2005 France</p>	
<p>Codes du véhicule</p>	<p>Bande image</p> <p>Caméra</p> <ul style="list-style-type: none"> • Multiplicité de techniques (surimpression, écran divisé, etc) • Multiplicité de cadrages (panoramiques, travelling, etc) et utilisation hétérodoxe <p>Montage</p> <ul style="list-style-type: none"> • Dynamique • Rythme rapide <p>Photo</p> <ul style="list-style-type: none"> • Esthétique de vidéoclip <p>Décors et costumes</p> <ul style="list-style-type: none"> • Représentation idéalisée de la réalité • Décors et costumes au-dessus du niveau socioéconomique des personnages <hr/> <p>Bande son</p> <ul style="list-style-type: none"> • Clarté <hr/> <p>Musique</p> <ul style="list-style-type: none"> • Forte présence • Grande variété • Chargée de donner le ton sentimental • Responsable de rythme rapide du film <hr/> <p>Bruits</p> <ul style="list-style-type: none"> • Présence de bruits, mais subordonnée à la clarté
<p>Codes du programme</p>	<p>Codes narratifs</p> <ul style="list-style-type: none"> • Utilisation des techniques narratives contemporaines • Lignes narratives interrompues ou inachevées • Voix hors champ • Autoréflexif <hr/> <p>Codes psychosociaux</p> <ul style="list-style-type: none"> • Passage à l'âge adulte • Relations sentimentales • Monde du travail

4. Analyse

Amorce

Xavier est le protagoniste absolu des *Poupées russes*. À la fin de *L'auberge espagnole*, il laissait tomber ses études pour se consacrer à l'écriture, et, quand *Les poupées russes* commence, il est devenu écrivain, mais il n'arrive pas à publier ses romans. Il s'en sort avec de petits boulots à la pige pour la télévision ou des magazines.

Dans les dernières années, il a connu plusieurs filles, mais, s'il faut le croire, il s'est toujours fait rejeter. Il a eu, en fait, une longue et tumultueuse relation avec un des personnages secondaires de *L'Auberge espagnole*, Neus, mais, selon ses mots, la routine a tué leur relation.

Il est resté ami avec son ancienne copine, Martine, et avec sa meilleure amie à Barcelone, Isabelle, qu'on avait connues toutes les deux dans le premier film. Il entretient en fait de bonnes relations avec les personnages du premier film, bien qu'ils soient séparés par de longues distances.

Au niveau familial, il entretient une bonne relation avec sa mère, qu'il voit souvent. Il visite aussi régulièrement son grand-père. De son père, on ne sait rien.

Les deux dimensions qui prennent le plus de place dans le récit de Xavier sont ses relations sentimentales et sa carrière comme écrivain.

La recherche d'une copine est presque une obsession pour Xavier. Il veut trouver l'amour idéal, à l'épreuve du passage du temps et des problèmes de la routine quotidienne. Il a un fort idéal d'amour auquel doivent s'adapter les filles qu'il rencontre.

Son travail est pour lui une vocation. On sait qu'il a abandonné sa formation d'économiste pour devenir écrivain. Être écrivain, donc, n'est pas pour lui un travail ennuyant ou un sacrifice, au contraire, il s'agit de sa passion. Malheureusement, il n'a pas réussi à publier son premier roman. Il n'est pas un écrivain raté, mais pourrait le devenir sous peu, il vit un moment probablement décisif.

Les caractéristiques propres au métier d'écrivain et au secteur des médias font en sorte qu'il ne peut avoir aucune sécurité économique. Il n'a pas une charge de travail assurée, et doit constamment chercher de nouveaux contrats. Sa position économique est donc instable. Lui-même affirme à plusieurs reprises que sa situation n'est qu'une étape, après laquelle doivent venir les meilleurs moments. Cependant, il est hanté par la possibilité que ce qui aujourd'hui est temporaire devienne définitif. Comme lui dit son grand-père : « Le temporaire des fois ça dure longtemps ».

Après sa vie sentimentale et son métier d'écrivain, ce sont les amis qui prennent la plus grande place. Il demande de l'aide et n'hésite pas à aider ses amis, spécialement son ex-copine Martine. Il la soutient dans la garde de son enfant, mais aussi dans ses épreuves sentimentales. Le cercle d'amis représente donc un certain filet de sécurité, un endroit de solidarité.

Sa famille reste sa dernière priorité. Sa mère apparaît dans le film seulement à travers des appels téléphoniques et dans une petite scène, où elle présente son nouveau copain à Xavier. À travers ces apparitions on voit quand même qu'ils ont une très bonne relation, mais elle n'est pas centrale pour Xavier.

Comment Xavier organise-t-il son récit? Dans la première scène du film, il écrit dans un train. Il commence à nous raconter ses dernières années :

- Voilà j'y vais! Je remets le voyage en route... Trente ans. Qu'on le veut (sic) ou non, on fait le bilan. Si je vois ma vie là, en rapide, c'est pas forcément marquant. Qu'est-ce qui me reste? J'étais fou amoureux d'une fille, de Martine... non, non, non, non, ce n'est pas ça. Il y a aussi que j'étais fou amoureux d'une autre après, de Neus. Bon, ok, ce que je retiens c'est que je suis en vrac d'une grande histoire moi, ça se passe que je suis en vrac, moi aussi. Bon je vais faire un peu de rangement, après tout écrire c'est ça. Écrire c'est ranger le vrac de la vie. Rapide, je ne vais pas raconter les choses dans l'ordre, parce qu'en fait dans l'ordre sinon (sic) c'est le bordel.

Le premier constat est qu'il éprouve des difficultés à organiser autant sa vie que son récit. Sa vie, parce que lui-même admet être « en vrac », sans savoir trop bien comment faire, où se diriger. Son récit, parce qu'il ne sait pas comment et par où le commencer, parce qu'il le sent fragmenté et chaotique. Il a, par contre, un grand besoin d'organiser les deux, sa vie et son récit, surtout maintenant qu'il franchit les 30 ans.

Qu'est-ce qu'il retient spontanément de sa vie jusqu'à présent? Surtout et premièrement, ses relations sentimentales. Être amoureux d'une fille est pour lui un événement central. Par contre, il s'agit d'événements incapables de donner forme à son récit. C'est pour cela qu'il arrête l'énumération, parce que la succession de ses amours ne fait pas une histoire cohérente et représentative de lui-même. Ce qui devait s'avérer comme décisif dans sa vie, la rencontre de l'amour, est devenu à chaque fois secondaire, insignifiant. Chaque fille qu'il a rencontrée a représenté pour lui le grand amour, le moment tournant de sa vie, mais à chaque fois que la relation est terminée, immédiatement après, le poids de cette petite histoire dans la grande histoire de sa vie est

devenu presque nul. Les relations sentimentales, toutes pareilles et en même temps toutes différentes, ne sont pas capables de structurer son récit parce que le passage de l'une à l'autre ne suppose aucun changement, aucune connaissance acquise sur les rapports homme-femme qui lui ferait penser que sa vie ne sera plus la même. Bien au contraire, à travers toutes ses relations sa vie reste toujours la même.

Le seul véritable événement décisif, transformateur de sa vie est la fin du premier film, *L'auberge espagnole*. Comme on l'a déjà dit, il décide, à la fin de ce film, d'abandonner sa carrière d'économiste et de devenir écrivain. Il avait trouvé sa vocation et, en même temps, il avait rejeté une vie future monotone et plus ou moins prévisible, la vie de bureau. À partir de ce moment, sa vie professionnelle est devenue chaotique et imprévisible, parce que c'est comme cela que fonctionnent les métiers artistiques. S'il y a pour lui une possibilité de structurer temporellement sa vie, cela reste son travail, et sa progression dans le monde littéraire. Il y a là, dans l'institution littéraire, un vrai chemin temporel qu'on peut traverser, un chemin qui va de l'anonymat jusqu'à la consécration. La plus grande menace est de rester définitivement dans la première étape, celle de l'anonymat. Dans ce cas, la littérature deviendrait un boulot, et il serait à nouveau coincé dans une vie sans avenir, sans progression.

Il a ajouté donc au chaos constant de sa vie sentimentale le chaos de sa vie professionnelle, et pendant les cinq ans suivants il n'a eu aucun repère, aucun point d'ancrage. Sans travail ni copine stable, sa vie s'est déroulée dans un présent constant, en dehors de toute prévision ou planification, sans plan à long terme. Son récit de soi ne répond donc pas aux dimensions typiques de la modernité, comme l'appartenance à une classe sociale, la volonté individuelle, la formation professionnelle, le mariage et la paternité. En fait, il est profondément éloigné de toutes les institutions classiques de la modernité. Au lieu, il a introduit l'imprévisibilité, la jouissance et les relations passagères. Son récit ne suit pas des relations simples de cause à effet, il n'est pas assujéti aux normes traditionnelles de la narration, et c'est pour cela que le récit du film, qui est en même temps son récit de soi, ne suit pas les conventions de linéarité. Le générique du film, par exemple, montre des scènes de tout le film, en anticipant ce qui va se passer.

Nœud

Comme on a déjà dit, Xavier cherche désespérément l'amour. Il va connaître au long du film trois filles différentes. Premièrement, il va draguer la vendeuse d'un magasin

de vêtements pour femmes. Il l'aime bien, mais ils vont se disputer à cause d'un malentendu.

Xavier va par la suite entretenir deux relations à la fois. Une avec son amie anglaise de *L'auberge espagnole*, Wendy, et l'autre avec une mannequin pour laquelle il est en train d'écrire une biographie. En fait, il va commencer une relation sérieuse avec Wendy, sans pour autant s'empêcher de draguer la top model et finalement coucher avec elle.

Sa vie professionnelle est entremêlée à sa vie sentimentale : un scénario de film pour la télévision avec Wendy et la biographie de la topmodel. Il ne s'agit pas de travaux artistiques, mais au moins ils vont lui permettre de s'en sortir.

En même temps, il devra appuyer son ex-copine, Martine, avec son enfant, continuer sa relation avec sa famille et ses amis et participer au mariage du frère de Wendy, un autre personnage de *L'auberge espagnole*, qui est, finalement, l'occasion pour que tous se retrouvent.

Ces péripéties amoureuses se caractérisent par le rôle fondamental du hasard. La première relation avec la vendeuse commence parce que Xavier la drague dans sa boutique. Il y a ici un mécanisme traditionnel des rencontres. Par contre, le dénouement de cette relation est totalement hasardeux. Son ancienne copine rentre en dépression, et lui demande de passer la nuit avec lui (sans coucher ensemble). Malheureusement, il oublie qu'il avait un rendez-vous le matin avec l'autre fille. Quand elle arrive et rencontre Martine à l'appartement, elle lui demande des explications. Xavier, énervé par la tournure des événements, lui parle rudement et la rejette : c'est la fin de l'histoire. Ce qui dans une narration classique ne serait qu'un malentendu finalement résolu, qui aiderait en fait à unir à nouveau le couple (un des plus grands clichés des films romantiques), devient ici un événement définitif, la fin de l'histoire, et cela parce qu'aucun de deux personnages ne fait d'effort pour éclaircir le malentendu, chacun est trop occupé avec ses propres problèmes et aveuglés par ses préjugés. C'est donc à un mélange de hasard et d'égoïsme qu'on doit la fin de cette histoire.

Dans le cas de Wendy, il la rencontre parce que, premièrement, il reçoit la visite de son frère, et parce que, deuxièmement, il se trouve qu'elle est devenue écrivaine comme lui et qu'il est forcé par les producteurs à trouver un collaborateur anglais. Ainsi, les trames professionnelle et sentimentale se confondent pour lui permettre de rencontrer son ancienne amie. Même chose pour ce qu'il y a de sa relation avec la top model. Il la connaît parce qu'il est embauché pour écrire sa biographie.

On peut donc dire qu'il ne contrôle pas les événements de sa vie amoureuse, ou au moins qu'il ne sait pas comment il va rencontrer ses partenaires sentimentaux. En fait, il ne contrôle pas les événements, mais il a toujours un choix à faire, et la responsabilité de ce choix lui incombe entièrement. Il pourrait avoir expliqué à la vendeuse ce que Martine faisait chez lui, il pourrait s'être empêché de draguer la topmodel en même temps que Wendy, etc. Ce qui s'amorce toujours comme résultat du hasard se développe comme le résultat de ses propres choix.

Sa vie professionnelle n'est pas exactement le résultat du hasard, mais d'une recherche constante et acharnée de toute opportunité. Xavier, comme pigiste, ne sait jamais à quel moment il recevra une offre. C'est ainsi qu'il obtient deux boulots en même temps. Cependant, ce qui dans la sphère sentimentale est finalement le résultat d'un choix, reste, dans la sphère professionnelle, le résultat de conditions objectives de sa profession et du marché du travail. Il ne peut rejeter aucun projet.

En tout cas, tous ces événements entrent dans la logique de son récit de soi. Si sa vie « est en vrac », s'il n'arrive pas à contrôler ce qui se passe, s'il a l'impression de que sa vie est le fruit du hasard, les péripéties rentrent parfaitement dans cette trame. Les boulots et les relations lui arrivent de façon inattendue, et pire encore, simultanée. Ils ne suivent pas une logique linéaire, mais au contraire, ils arrivent tous en même temps, en transformant ce qui pourrait être un récit classique (une relation après l'autre, un projet après l'autre) dans un récit chaotique et immaîtrisable. Immaîtrisable pour un personnage traditionnel, mais pas pour lui, qui a déjà incorporé le hasard et l'imprévisible dans sa façon de comprendre le monde et son propre récit.

La fin

La trame professionnelle reste inachevée, ou plutôt on l'abandonne. Elle est secondaire, et donc, il n'est pas nécessaire de lui donner une clôture. On peut avancer aussi que dû aux contraintes propres à sa profession, il est impossible de finir cette narration, sinon avec un grand succès littéraire et sa rentrée définitive dans le cercle des écrivains reconnus, ce qui resterait un finale tout à fait artificiel et inapproprié. La trame professionnelle est donc abandonnée sans qu'on sache ni comment fini la préparation du scénario, ni s'il arrive à se faire un nom dans le monde des écrivains.

En ce qui concerne la trame sentimentale, Xavier devra choisir entre Wendy et la topmodel, ou plutôt entre Wendy et le célibat. En effet, il commence une relation sérieuse avec Wendy. Lorsqu'ils sont à Saint-Pétersbourg pour le mariage du frère de Wendy,

Xavier reçoit un appel de la topmodel qui l'invite à venir à Moscou pour la fin de semaine. Il accepte, et raconte à Wendy qu'il doit partir à Moscou pour un boulot. En fait, elle sait qu'il part avec la topmodel, et prend l'affaire comme une preuve d'amour. Ainsi, dans la gare du train, Wendy fait une déclaration d'amour grandiose, suite à laquelle il part plein de remords. À Moscou, il se fait abandonner par la top-model, et revient à Saint-Pétersbourg triste et repent. Là-bas, évidemment, Wendy le rejette.

Pendant, lors de la fête après le mariage, ils se réconcilient. Xavier est tout seul. On entend en voix off :

- Voilà, c'est moi ça. Je vais bientôt avoir 30 ans. Seul encore. Avec ma gueule de moi. Sans rien pouvoir y faire. Je suis moi, connement moi.

Il voit Wendy, seule, et il pense lui parler. Il imagine qu'il lui dit « Wendy, I love you, I've always loved you ». Mais il rejette cette possibilité, trop clichée: « Non, ça c'est trop con. C'était pas ça qu'il fallait faire ». Au lieu de cela, il s'approche et lui dit :

Xavier - Wendy, you look sad.

Wendy - It's because of my parents. It's depressing.

X - They're still together?

W - No.

X - When did they split up?

W - They divorce 20 years ago.

X - Still that bad?

W - Yeah.

Ils se regardent, et Wendy s'approche de lui. Ils se sourient. Wendy dit :

Wendy - I'm affraid of what's ahead of us.

Xavier - Don't look ahead.

W - I can't help it, it reminds me of Edward and me. [son ancien copain]

X - Don't look back.

Un petit silence, et :

Xavier - You should say « I love you ».

Wendy - *You* should say «I love you»

X - No, you should say «I love you».

Et, évidemment, ils s'embrassent.

Dans la dernière scène, on retrouve Xavier qui déménage à Londres avec Wendy. Finalement, il commence une vraie relation.

Nous avons déjà parlé de l'impossibilité de fermer la narration du monde du travail. Effectivement, il n'y a pas de finale possible pour cette trame, et donc, elle reste ouverte. Le monde du travail n'a pas changé pour Xavier au long du film, et il ne paraît pas devoir le faire à court terme. La contingence continue à définir cette partie de sa vie.

Pour analyser la fin de la trame sentimentale, reprenons les derniers mots de Xavier, ceux qu'il dit entre le dernier baiser et son retour à Londres :

- J'ai repensé à toutes les filles que j'avais connues, avec qui j'avais couché ou même que j'avais seulement désirées. Je me suis dit qu'elles étaient toutes comme des poupées russes. On passe sa vie entière à jouer ce jeu là. On est curieux de savoir qui sera la dernière, la toute petite qui était cachée depuis le début dans toutes les autres. On ne peut pas l'attraper directement. On est obligé de suivre un cheminement. Il faut les ouvrir, une après l'autre, en se demandant à chaque fois « est-ce que c'est elle la dernière ? ». Merde ! Je n'ai pas eu le temps de finir. Bon, en fait ce n'est pas grave si je n'ai pas fini de raconter mon histoire. Je finirai plus tard.

C'est à ce moment qu'on comprend qu'il a commencé à nous raconter son histoire dans le train qui le menait définitivement à Londres pour commencer sa vie avec Wendy.

Nous sommes ici devant sa propre analyse de sa vie sentimentale. On est aussi devant sa déclaration la plus explicite de sa vision de l'amour. Ce qui reste le plus frappant est que, malgré tout le chaos qui entoure sa vie sentimentale, les changements constants de couple, les relations qui n'aboutissent à rien, ses infidélités, etc. ce qu'il cherche depuis le début, c'est l'amour romantique. Il accepte le chaos et la contingence de sa vie sentimentale, mais il ne perd pas de vue que l'objectif final qui est de trouver la bonne, la définitive, la dernière. Il ne nie jamais la possibilité de la trouver, malgré toutes les difficultés.

Il s'agit donc d'un mélange entre, d'un côté, la vision de la vie comme une succession immaîtrisable et imprévisible d'événements et, de l'autre, la possibilité de trouver une partenaire qui ne serait pas le fruit de l'hasard, mais la personne qui lui est destinée depuis toujours (et donc nécessaire, libérée du hasard et de la contingence). En fait, il s'agit d'une contradiction dans les termes. Heureusement pour Xavier, la contradiction fait aussi partie de sa vision de la vie.

Xavier utilise ainsi l'amour romantique comme pilier autour duquel structurer et donner du sens à sa vie. À chaque fois qu'il retrouve une fille qu'il considère la définitive (la plus petite poupée russe), il peut réorganiser son récit comme une succession sensée, malgré tout le chaos, dirigée inévitablement vers leur rencontre. Dans un monde où les autres dimensions de sa vie ne suivent aucune logique, l'amour est responsable de donner un sens ultime à ses péripéties.

Il y a en outre un autre élément clé dans le dénouement des *Poupées russes*, et qui nous ouvre une autre possibilité d'analyse. Malgré la foi en l'amour de Xavier, le dialogue final avec Wendy est symptomatique de son manque de confiance dans toute relation. Wendy lui dit qu'elle a peur du futur (peur qu'ils ne s'entendent pas, peur qu'il lui soit infidèle...) et Xavier, au lieu de nier la possibilité d'un échec, puisqu'ils sont faits l'un pour l'autre, lui dit de ne pas penser ni au futur ni au passé. Vivre le moment présent, le moment où ils sont encore heureux, est la seule solution qu'il peut lui proposer. Nous pouvons estimer ici que lui-même n'a pas trop de confiance dans les possibilités de cette relation et de l'amour en général. Il ne faut pas donc se laisser confondre par le discours sur les poupées russes, où Wendy serait la définitive. Lui-même n'en est pas du tout sûr. Il est assez conscient des difficultés des relations en général et du chaos qui les entourent pour ne pas proposer une finale classique : « Wendy, I love you, I've always loved you ».

C'est dans le même sens qu'il faut comprendre ses derniers mots « Je n'ai pas eu le temps de finir. Bon, en fait ce n'est pas grave si je n'ai pas fini de raconter mon histoire. Je finirai plus tard », sa narration n'est pas finie, comme ne l'est pas sa vie. Sa relation avec Wendy, leur histoire, n'est pas définitive, inamovible. Les choses peuvent encore changer, elles vont sûrement changer. La fin, de ce point de vue, n'est qu'un choix, un moment comme n'importe quel autre, déterminé seulement par la longueur d'un voyage en train ou d'un film.

Il y a un autre élément important qui, en plus, se répète tout au long du film. Xavier est victime de ses décisions, mais aussi des décisions des autres. Il a toujours des moments de liberté, où il peut décider quoi faire de sa vie, mais les conséquences de ses décisions lui reviennent. Ainsi, il prend la décision de partir à Moscou. C'est à ce moment qu'il détruit sa relation avec Wendy. Il ne rejette pas la topmodel par amour pour Wendy, bien au contraire, c'est la topmodel qui l'abandonne, sans aucun regret. C'est sa décision à elle, pas celle de Xavier. En fait, ce n'est qu'après s'être fait abandonner qu'il retourne avec Wendy. Quand il revient à Saint-Petersbourg, c'est elle qui l'abandonne d'abord, puis décide de reprendre la relation. Xavier n'y peut rien.

Bien qu'il puisse choisir, les conséquences de ses actions lui échappent totalement, comme lui échappent, en général, tous les événements qui se passent autour de lui. Il y a ici une rupture avec le récit de soi et le récit cinématographique traditionnel, où le héros prenait son destin en main et obligeait les événements à se plier à ses besoins. Dans *Les poupées russes*, au contraire, c'est lui qui doit se plier aux événements, et faire de son mieux.

En fait, les événements du film répondent à la même logique que le récit de Xavier : imprévisible et hors de son contrôle. Il peut donc les intégrer sans difficultés dans son récit.

Sa vie est encore « en vrac », mais la rencontre avec Wendy lui permet, premièrement, d'organiser temporairement son récit, au moins sur le plan sentimental, et, en même temps, le rassurer dans sa vision de l'amour.

Pour le reste, sa vie continue à se dérouler sans direction ni plan précis, sans prévision à long terme ni d'attente envers le futur. Dans ce sens, son récit de soi et sa vision de la réalité sont parfaitement adaptés.

En fait, il s'agit d'un récit de soi profondément éloigné des conventions de la modernité. La linéarité et la causalité ont été abandonnées, de même que les étapes classiques de la biographie. Les catégories traditionnelles comme la classe, le sexe ou la profession sont écartées. À leur place, émerge un récit complexe, contradictoire, changeant. Ce qui est interprété d'une façon peut l'être d'une autre façon, complètement différente, peu après. Les choses qui semblaient sûres deviennent incertaines. Le récit suit plusieurs lignes narratives en même temps. Xavier est conscient jusqu'à un certain point de ces fractures et ces imperfections ; son récit est autoréflexif, il donne sa place au sujet et à la conscience (de ce point de vue, l'incorporation de la voix off comme expression de la subjectivité est déterminante).

Toutes ces caractéristiques nous rappellent les récits postmodernes. Le récit de Xavier a incorporé plusieurs des leçons de la postmodernité, qu'il est devenu plus complexe, moins sûr de lui-même. Le récit de Xavier n'est plus sûr de sa vérité ni de sa place dans le monde, de sa représentativité, il est multiple et permet plusieurs interprétations. Il s'agit peut-être de la rentrée dans la contingence, dans la relativité des choses et des visions.

Analyse de la narration

Nous l'avons déjà dit, la narration des *Poupées russes* reprend la plus grande partie des nouvelles techniques narratives développées ces vingt dernières années. La ligne temporelle est constamment cassée, nous avons affaire à des sauts en avant et en arrière, à des lignes narratives inachevées, des personnages qui apparaissent comme importants et qui disparaissent rapidement...

Il s'agit en plus d'une narration fortement réflexive. Elle joue avec les attentes du spectateur et avec les conventions et les clichés narratifs pour finalement les renforcer. Par exemple, le thème de l'amour romantique est ridiculisé et en même temps hautement valorisé, nous avons droit à un « happy ending » qui ne l'est pas tout à fait, etc.

La narration est, évidemment, en accord avec son personnage central. Si la vie de Xavier est chaotique, la narration est fragmentée, si le récit de Xavier est difficile à structurer, la narration saute d'un moment à l'autre, accélère ou ralentit suivant les hésitations de Xavier. Il y a, comme dans tous les films, complémentarité entre les faits narrés et la démarche narrative. Nous pouvons dire même qu'il y a un effort spécial pour développer une forme narrative en accord avec les faits narrés.

La fin

Nous avons affaire à un finale contradictoire. Nous l'avons déjà dit, il y a une contradiction entre la scène de la réconciliation avec Wendy, où il nous semble qu'il s'agit d'un compromis, d'un accord fragile et éphémère, et les dernières paroles, appuyant plus ou moins explicitement l'opinion que Wendy est la femme définitive dans la vie de Xavier. La contradiction, nous l'avons aussi répété, fait partie de la vie de Xavier et de la voix narrative.

Le degré de clôture varie donc selon l'importance que le spectateur accorde à chacun des deux moments. Si on reste dans la scène de la réconciliation, le finale ne peut pas être plus ouvert. Si par contre nous donnons le plus d'importance au discours de Xavier sur les poupées russes, nous ne pouvons être sûrs de rien. Il s'agit d'un finale instable, qui hésite par rapport à ses moyens de clôture, et dans ce sens il s'adapte parfaitement à la problématique de Xavier.

Il s'agit aussi d'un finale volontariste, qui veut rester en harmonie avec son personnage central : puisque Xavier pense que Wendy est la femme de sa vie, la narration le pense aussi et évite la remise en question.

3.5. LA MOITIÉ GAUCHE DU FRIGO

1. Résumé

Christophe est un ingénieur de 30 ans au chômage. Après 4 mois de recherches, son colocataire Stéphane lui offre de tourner un film documentaire sur sa recherche d'emploi, en échange de l'aide pour payer son loyer. Ce projet, d'abord pris à la légère, devient au fil du temps, une grande source de tension entre les deux amis.

1. Contexte de production

*La moitié gauche du frigo*²⁶ est un film de l'année 2000. Il s'agit du premier long métrage de fiction de Philippe Falardeau. Dès sa sortie, il reçoit un très bon accueil, ayant gagné, entre autres, le prix Claude Jutra pour les nouveaux réalisateurs ou le prix de la meilleure réalisation pour un premier film canadien au Festival international du film de Toronto. Après *La moitié gauche du frigo* Falardeau a réalisé qu'un autre long métrage de fiction, *Congorama*, apparu en 2006.

La moitié gauche du frigo s'inscrit dans le genre du faux documentaire, un genre qui connaît un fort élan de nos jours, spécialement à travers le *mockumentary*, le faux documentaire à intention ouvertement parodique (*Zelig*, 1983; *This is Spinal Tap*, 1984; *Best in Show*, 2000; *Fubar*, 2002...). Le faux documentaire utilise les ressources du documentaire pour augmenter la sensation de réalisme et en même temps réfléchir sur la production et la réception de l'œuvre elle-même.

En fait, Falardeau provient de l'école documentariste, et donc maîtrise parfaitement les techniques qui lui sont associées. Il commença sa carrière dans l'émission télévisée québécoise *La course destination monde*, chantier des réalisateurs. Par la suite, il poursuit la réalisation de courts-métrages, souvent dans le genre du faux documentaire, jusqu'à la réalisation de *La moitié gauche du frigo*.

3. Narration

Le traitement de l'image est déterminé par le choix narratif du faux documentaire. Ainsi, toutes les décisions prises correspondent au besoin de donner une sensation de réalisme, et surtout de similarité avec le genre documentaire, nécessaire pour que le film

²⁶ Les informations présentées ici ont été tirées de The Internet Data Moviebase (Imdb) ; Laurent Tity, « Interview Philippe Falardeau » *dvdrama.com* ; Véronique Labonté, 2007, « Entretien avec Philippe Falardeau », *Le panoptique*, 1 avril ; Antoine Godin, 2006, « Philippe Falardeau, l'autocritique » *canoe.com*, 20 octobre.

fonctionne. En fait, il s'agit d'imiter les conventions du genre (lumière naturelle, réalisme, objectivité...) et de rester fidèle à la mise en scène du documentaire et aux contraintes qu'elle impose.

Le thème principal du film reste le chômage. Malgré l'ironie générale du film et les détournements narratifs, il s'agit de dénoncer les difficultés du monde du travail. La nouveauté est qu'il s'agit de montrer les dangers qui menacent non les travailleurs manuels, mais les jeunes diplômés.

Le film ne se limite pas qu'à une simple dénonciation des conditions du chômage. Il y a dans *La moitié gauche du frigo* toute une réflexion sur le travail artistique, sur le genre documentaire et sur l'art politique ou politisé. En fin, le film présente une réflexion sur la formation de l'identité contemporaine. Le film explore le rôle du travail, mais aussi les nouveaux lieux et formes d'identification.

<p><i>La moitié gauche du frigo</i> <i>Faux documentaire</i> <i>Pierre Falardeau</i> <i>2000</i> <i>Canada</i></p>	
<p>Codes du véhicule</p>	<p>Bande image</p> <p>Caméra</p> <ul style="list-style-type: none"> • Imitation des techniques du documentaire : caméra à l'épaule, entrées et sorties du champ... <p>Montage</p> <ul style="list-style-type: none"> • Imitation du documentaire : inclusion juste des images « tournées » pendant le documentaire <p>Photo</p> <ul style="list-style-type: none"> • Pellicule de documentaire, éclairages naturel, etc. <p>Décors et costumes</p> <ul style="list-style-type: none"> • Recherche du réalisme dans les décors et les costumes • Importance des bureaux et espaces de travail <hr/> <p>Bande son</p> <ul style="list-style-type: none"> • Prise de son directe <hr/> <p>Musique</p> <ul style="list-style-type: none"> • Utilisée pour renforcer la thèse du « documentaire », les problèmes du chômage <hr/> <p>Bruits</p> <ul style="list-style-type: none"> • Fort présence de bruits
<p>Codes du programme</p>	<p>Codes narratifs</p> <ul style="list-style-type: none"> • Imitation des codes narratifs du documentaire • Narration linéaire <hr/> <p>Codes psychosociaux</p> <ul style="list-style-type: none"> • Le monde du travail et le chômage contemporains • La position de l'artiste dans le monde • La construction identitaire • Les relations sentimentales

4. Analyse

Présentation

Résumé

Le film commence quand Christophe, un ingénieur de 30 ans au chômage, accepte de tourner un documentaire sur sa recherche d'emploi. C'est son ami et colocataire Stéphane qui lui propose, en échange de l'aide pour payer le loyer.

Malgré le fait que Christophe soit au chômage, il ne se considère pas comme un chômeur. Il estime que sa situation est particulière, exceptionnelle, et qu'elle ne répond pas aux caractéristiques habituelles du chômage. Cela est dû, en partie, au fait qu'il est un diplômé supérieur, et donc il croit qu'il sera facile pour lui de trouver un nouvel emploi. En fait, il n'envisage pas la recherche d'emploi comme la recherche de n'importe quel travail, mais comme la recherche d'un bon travail, d'un travail intéressant :

- Si j'accepte un travail moyen maintenant, ça m'empêche de trouver quelque chose de mieux dans l'avenir

Le travail doit être gratifiant. Le travail en soi n'est ni aliénant, ni passionnant, cela dépend du poste concret qu'on occupe. En fait, Christophe porte en lui une grande contradiction : parfois nous croyons qu'il souhaite être ingénieur, puisqu'il tient tellement à trouver un emploi du genre, mais d'autres fois nous ne pouvons que penser qu'il n'aime pas vraiment sa profession :

Stéphane - Qu'est-ce que vous a intéressé, les gars, dans l'ingénierie? Parce que, je vous écoute là depuis tantôt puis vous n'avez pas l'air d'aimer ça plus que ça...

(Grand silence.)

Sa profession fait donc partie de son identité, mais il n'y se sent pas totalement à l'aise.

Le chômage est pour lui un accident, un accroc dans sa carrière. En fait, sa démission est à ses yeux une preuve de courage mais aussi une décision inévitable. Inévitable parce que selon lui, cela n'a fait aucun sens de rester dans un travail où il ne se développe plus en tant qu'ingénieur. Ainsi, quand son patron décide de le transférer dans

un poste qui n'a rien à voir avec l'ingénierie, il se sent obligé de démissionner. Le travail pour lui n'est pas une tâche abstraite, une formalité nécessaire pour avoir de l'argent. Le travail est le lieu de l'investissement et de l'épanouissement personnel. Par conséquent, il ne peut pas accepter son transfert, puisque le nouveau poste est dépourvu de sens. Il a été courageux et fait ce qu'il devait faire, c'est-à-dire démissionner.

Dans sa vision des choses, il ne tardera pas à trouver mieux, parce qu'il est ingénieur, et son futur est assuré. Sa vie professionnelle devrait être un long parcours ascendant, où on finit par occuper des postes plus importants et mieux payés. En fait, jusqu'au moment de sa démission, il menait une vie tranquille : il venait de s'acheter une voiture et il était considéré comme un client de confiance à la banque, profitant d'une grande marge de crédit. Sa vie répondait aux visions caractéristiques du jeune professionnel : une grande capacité d'achat, la sécurité financière, un avenir plein d'espoir, une certaine stabilité, etc.

Son récit de soi suivait donc les voies typiques. Il avait étudié une profession technique, prestigieuse et bien payée, il avait eu un accès rapide au marché du travail et s'était établi dans la vie.

Au niveau sentimental, les choses sont différentes. Il demeure célibataire à 30 ans, quelque chose d'étrange dans le parcours traditionnel. En plus, il ne compte pas trouver une copine et n'a aucune pression de son entourage à le faire.

En conclusion, sa vie professionnelle est basée sur les schèmes typiques de la modernité, alors que sa vie sentimentale est plutôt axée sur la jouissance et le présent, les dimensions caractéristiques de la société de consommation.

Nœud

La recherche d'emploi s'avère plus difficile que prévu. Malgré ses efforts, il se fait rejeter à plusieurs reprises. Christophe n'arrive pas à trouver un emploi, et ses difficultés économiques augmentent. Il est obligé de vendre sa voiture et de faire de grandes économies (il ne mange plus que des carottes et du pop corn). Au moins, il renoue avec sa passion pour la musique, et songe à jouer d'une façon plus sérieuse.

De son côté, Stéphane réussit à décrocher des subventions pour son documentaire, ce qui, paradoxalement, permet à Stéphane de se payer une vie tranquille. Évidemment, leur relation devient de plus en plus tendue.

Par contre, la vie sentimentale de Christophe expérimente des changements positifs. Il trouve une copine, une artiste qui travaille dans une épicerie qu'il fréquente.

La situation devient de plus en plus difficile. Il essaie tous les mécanismes habituels pour trouver un emploi, mais sans aucun résultat. Il va jusqu'à voir un conseiller professionnel, qui lui recommande de repenser ses priorités.

En fait, il est beaucoup plus difficile de trouver un emploi qu'il ne le pensait. Si Christophe suit tous les conseils possibles pour trouver un emploi, cette situation est contraire à sa vision du monde du travail et de sa propre vie.

La rencontre de sa copine, par contre, suit les modes habituels de la société contemporaine et de son propre récit. Il la drague à l'épicerie, et ils commencent une relation sans grands engagements ni plans à long terme. Ils sont ensemble, et c'est tout. Tout cela cadre dans sa vision des relations sentimentales et de son récit de soi. Le plaisir présent prend le dessus de la relation.

Les rapports avec son colocataire se dégradent de plus en plus. Se faire suivre constamment par une équipe de tournage commence à l'ennuyer, et en plus cela commence à lui nuire dans sa recherche d'emploi. De surcroît, son colocataire commence à vivre de son projet, ou en quelque sorte du drame de son ami. Christophe est confronté au fait que, bien que ce soit lui l'ingénieur, c'est l'artiste sans formation technique qui arrive à se faire une vie. Cela ne fait qu'augmenter sa frustration.

En même temps, il recommence à jouer de la musique en amateur, mais cela lui rappelle un plaisir qu'il expérimentait des années auparavant. Cette jouissance contraste de plus en plus avec sa vie professionnelle comme ingénieur qui, apparemment, ne lui donnait aucun plaisir. Sa sœur va jusqu'à lui dire : « Tu t'es trompé de métier et ça t'a pris 10 ans t'en apercevoir, c'est correct... »

En résumé, ses expériences dans la recherche d'emploi et dans le tournage du documentaire lui montrent que le monde du travail ne suit pas les règles traditionnelles qu'il avait intégrées : sa formation ne lui assure pas un emploi, son emploi technique ne lui donne pas de vraies satisfactions, et les travailleurs d'autres secteurs ont plus de facilités à gagner leur vie.

Christophe est confronté à deux conflits différents : d'un côté, les difficultés du marché du travail, et de l'autre, la contradiction entre son travail routinier et sa vision du travail comme lieu d'épanouissement.

La fin

La relation de Christophe et Stéphane est sur le point d'exploser. Christophe est toujours au chômage, et cela commence à nuire à ses relations, non seulement avec son colocataire, mais aussi avec ses amis et sa copine.

Il décroche un petit contrat de quatre jours pour démanteler une usine qui est relocalisée en Mexique. Pendant le tournage, son colocataire suggère aux anciens travailleurs de saboter le démantèlement. Ils suivent son conseil, et en conséquence, tous les travailleurs se font virer, Christophe inclus. Christophe, indigné par le comportement de son colocataire, met fin au documentaire et disparaît.

Stéphane tente de le retrouver, mais en vain. Il le retrouve des mois plus tard à Vancouver. Christophe a abandonné l'ingénierie et met tous ses efforts dans la musique; il a fondé un trio de jazz. Pour subvenir à ses besoins, il vend des encyclopédies porte à porte. Sondé par son colocataire, il lui répond :

Christophe - Alors, le film se finit quand je vais trouver un job, c'est ça, c'est ça le deal? Alors c'est fait.

Stéphane - Tu aimes ça?

C - C'est sûr que c'est différent de l'usine... Je fais ça pour le band...

Quand Stéphane lui demande s'il ne s'ennuie pas de Montréal, Christophe répond :

- Pourquoi je reviendrais à Montréal? Il n'y a rien pour moi à Montréal. Ça me rappelle l'ingénierie. Je m'ennuie un petit peu... en fait non, je ne m'ennuie pas.

La décision la plus importante que Christophe ait prise n'est pas de partir à Vancouver, mais de lâcher l'ingénierie. Le marché de travail est changeant et chaotique et rien ne l'oblige à être ingénieur.

On a vu accroché, à la porte de sa chambre, un affiche disant : « Engineers rule the world ». À la fin du film, il est clair qu'il est complètement désenchanté. Ainsi, sa recherche d'emploi lui a permis de comprendre qu'il n'aimait pas sa profession, ou plutôt que sa profession n'était pas ce qu'il pensait. Dans une autre scène du film, en parlant d'une offre d'emploi comme ingénieur aérospatial, il dit :

- C'est le genre de job qui te fait... bander de bonne heure quand tu es à l'université.

C'est cette vision utopique de l'ingénierie, passionnante, pleine de défis, qui est tombée. La plupart des ingénieurs occupent des postes routiniers, ennuyants et sans intérêt, et s'il restait dans le domaine, c'était par devoir et respect de la profession. Après des années de formation et d'investissement, cela aurait été insensé de l'abandonner.

Cependant, c'est bien ce qu'il fait à Vancouver et oublie totalement l'ingénierie. Cela n'est pas un échec, mais une libération.

L'engagement en l'avenir de la musique suppose un changement radical de mode de vie, mais aussi de système de valeurs. Il a rejeté la possibilité d'une carrière, d'une profession, d'une vie selon les normes de la modernité classique. À partir de ce moment, il n'a pas de plans, ni de prévisions à long terme, non plus de sécurité financière. Il va vivre au jour le jour, avec le seul souci de profiter de la musique.

L'attitude de Christophe face à sa relation sentimentale est tout autre. Le film ne nous montre pas la fin de la relation, le spectateur peut penser que la rupture a été radicale. Il est parti à Vancouver pour tout recommencer sans se sentir attaché à Montréal à cause d'une relation. Nous savions déjà qu'il n'y avait pas d'engagement dans cette relation, mais les événements l'ont confirmé. L'épanouissement et la réalisation de soi sont beaucoup plus importants que l'engagement sentimental. Le choix, donc, est clair.

Il reste que Christophe a dû changer sa vision de la vie et son récit de soi pour en arriver à ce point. Pendant tout le film, Christophe avait surtout une vision de responsabilité par rapport au travail : le travail est quelque chose qu'il faut faire, quelque chose qu'on ne peut pas tout simplement lâcher. Une vie sérieuse suppose un travail respectable et bien payé. Il était un jeune professionnel qui voulait suivre les règles du jeu. Sa rupture avec l'ingénierie est une rupture de mode de vie et de récit de soi. Il ne se considère plus comme un ingénieur, l'ingénierie ne définit plus sa vie. En échange, c'est la musique, c'est-à-dire l'expression de sa subjectivité, qui est la plus importante. Il y a donc un renversement des priorités qui implique un changement dans sa vision de la vie et du temps.

Une fois sa condition de musicien acceptée, des concepts comme carrière, parcours, prévision ou long terme disparaissent définitivement de l'horizon. Il ne reste que la jouissance du moment présent. Nous pourrions penser que la musique est une profession comme n'importe quelle autre, mais ce serait nous tromper sur l'intention

ultime de Christophe. Il ne veut pas être musicien professionnel, mais s'amuser avec son travail.

Analyse de la narration

La narration de *La moitié gauche du frigo* est marquée par le faux documentaire. Le film doit, en conséquence, se dérouler comme un faux documentaire, au risque de briser l'illusion cinématographique. Cette forme narrative ouvre la porte à certaines dimensions du discours narratif, comme l'autoréférentialité, mais impose de grandes contraintes. La narration doit rester linéaire, les images qui apparaissent doivent être vraisemblablement prises au cours du tournage, les personnages jouent leurs rôles devant la caméra, limitant les réponses émotionnelles... Comme résultat, le temps diégétique du film, les faits narrés et la structure narrative sont plus subordonnés à l'expression des codes du faux documentaire qu'à l'expression de la subjectivité des personnages.

Cette violence de la forme du faux documentaire sur les composantes narratives est explicitée à travers le personnage de Stéphane. Nous pourrions dire que si normalement la narration et le protagoniste se complètent et se comprennent ensemble, ici la narration exprime la subjectivité non du protagoniste, Christophe, mais du réalisateur du documentaire, son colocataire Stéphane.

Stéphane est en fait le responsable du montage final que nous sommes en train de voir. Il est, tout simplement, l'auteur du documentaire. Il s'agit en plus d'un documentaire à thèse, Christophe étant seulement la personnification d'une analyse politique. Pour Stéphane, il est devenu en fait un outil de propagande politique. La direction de Stéphane est tellement contraignante au long du film qu'elle empêche l'expression de la subjectivité des personnages. Ils doivent s'adapter à son scénario préétabli. C'est pour cela que la structure narrative du film ne s'intègre pas au récit de soi de Christophe mais à la vision de Stéphane. Ce mouvement permet à Falardeau de rendre explicite la figure du narrateur, sa propre figure, de la problématiser et de la dénaturiser. Telle est l'intention ultime du genre du faux documentaire. Ce faisant, il exerce une violence sur les personnages car il les oblige à s'adapter. Il n'y a donc pas expression du monde diégétique de Christophe, de sa vision du temps et de son point de vue. Le miroir qui normalement s'établit entre la narration et les personnages est ici brisé par la mise en relief du dispositif en marche, du caractère fictif de la narration.

La narration de Stéphane se veut la description du lent déclin du chômeur, de l'illusion première jusqu'au désespoir, et peut-être même la révolte. Christophe se rebelle

à plusieurs reprises contre cette forme narrative et tente d'imposer la sienne, celle d'un jeune homme rempli d'espoir et plein des projets qui connaît une mauvaise passe. Cette forme narrative n'est pas présente dans le film sauf dans les dernières scènes à Vancouver, où nous pouvons voir clairement l'échec de Stéphane : Christophe est heureux, il a surmonté ses difficultés et il ne regrette rien.

Falardeau maintient la tension entre ces deux visions des colocataires, mais la réflexion sur le genre documentaire et sur la position de l'artiste l'emporte dans la plupart des cas, au détriment des personnages et de l'histoire. La question finale est : *La moitié gauche du frigo* est-il un film sur le chômage ou sur la production de documentaires?

Il y a, évidemment, une voix narrative différenciée de celle de Stéphane. Le créateur du film laisse sentir sa présence, mais de façon subtile. La critique de la démarche de Stéphane est un de ses traits les plus évidents. En ce qui concerne Christophe, le narrateur essaie d'en donner une vision critique. Il montre par exemple sa sœur, ses amis et sa blonde en train de mettre en doute sa vocation professionnelle, ou comment Christophe préfère la guitare à l'ingénierie, pour finalement l'accompagner et l'appuyer dans sa rupture. Effectivement, il est clair à la fin du film que le narrateur valorise le choix de Christophe, qu'il considère être plus en harmonie avec sa propre vision de la vie et avec la réalité sociale. La vision du récit du narrateur est donc beaucoup plus ouverte que celle de Christophe, et au fur et à mesure que le film avance, Christophe s'approche de cette autre vision, exemplifiée par la musique comme lieu d'épanouissement.

La fin

Comme nous venons de le mentionner, à la fin de *La moitié gauche du frigo* il y a une confrontation entre la vision pessimiste de Stéphane et l'espoir de Christophe. Tout est résumé dans la dernière phrase de Christophe : « Alors, le film se finit quand je vais trouver un job, c'est ça, c'est ça le deal? Alors c'est fait. » Premièrement, il a trouvé un travail, mais pas le genre de travail que tout le monde avait en tête quand le film débute. En fait, il a rejeté la possibilité d'avoir un travail, ridiculisant ainsi le sujet du film. La thèse du film devient donc que le travail n'est pas si important, que c'est l'autoréalisation qui compte.

Il a en plus réussi à détourner l'objectif du film, transformant sa recherche d'emploi en une quête personnelle, et critiquant le statut tout-puissant de Stéphane. La problématique du film n'est plus sa recherche d'emploi, mais les conséquences de la

démarche artistique de Stéphane sur sa propre vie. Il a perdu un de ses meilleurs amis à cause de son engagement politico-artistique.

La fin, encore une fois, est ouverte et fermée en même temps. Elle est fermée parce que Christophe trouve un job à la fin du film, la narration étant donc parfaitement close. En même temps, elle est ouverte parce que la vie de Christophe laisse place à plusieurs possibilités, en fait beaucoup plus ouverte que quand le film commence. Dans les premières scènes, Christophe est un ingénieur au chômage avec une identité bien définie. Quand le film finit, Christophe ne se définit plus par son travail, mais il est à la recherche d'une nouvelle identité, il est en train de reconstituer son récit de soi.

Le narrateur (non pas Stéphane, mais le vrai narrateur) ne croit donc ni aux identités typiques ni aux finales fermées. Par contre, il envisage l'identité comme un processus interminable de construction, et la fin comme l'aboutissement des processus narratifs mis en place, mais pas la fin de tout changement.

3.6. ANALYSE COMPARÉE

Nous allons à présent analyser les films dans leur ensemble. Nous chercherons à découvrir les similitudes et les divergences entre les films, autant dans les structures narratives que dans les récits de soi des personnages.

Nous porterons une attention particulière au système de valeurs qui orientent le récit et la clôture narrative.

3.6.1. Personnages

L'ensemble des cinq films nous donne une large variété des personnages, surtout si nous tenons compte des personnages secondaires dont nous n'avons pas pu traiter ici. Au total, sept protagonistes principaux et plus d'une vingtaine de personnages (amis, parents, compagnons, patrons, etc.) Il y a une énorme variété et richesse des visions, des valeurs, des perspectives, et du récit de soi. Nous allons maintenant essayer d'extraire le plus d'information possible de ce collage multiforme.

Le travail, un mal nécessaire?

Le travail a toujours été une dimension centrale de la vie dans le monde moderne. Même dans l'époque actuelle, où il a perdu sa position prédominante, il continue à modeler une grande partie de nos vies. Le travail reste un enjeu majeur des protagonistes

des films étudiés, et il faut maintenant retracer les grands traits de la représentation du travail.

Le premier trait qui émerge de l'analyse est la perte de la position prédominante du travail dans le récit de soi des personnages. Comme dans le monde réel, le travail n'est plus le lieu central de la vie des personnages²⁷. Cette perte de pouvoir se traduit par deux phénomènes : d'un côté, le travail n'est plus capable de définir l'identité des personnages, et de l'autre, il est incapable de structurer le vécu temporel des personnages.

De tous les protagonistes, seul Jorge fait de son travail la sphère centrale de sa vie. Pour lui, avoir un travail est la preuve définitive de la maturité et du bon chemin. Le travail est synonyme de réussite sociale, la partie clé de l'identité d'un homme de valeur. Pour le reste des personnages, le travail atteint différents degrés d'importance, mais il n'est pas le lieu central de la vie. Il y a deux autres personnages qui donnent une grande importance au travail : Christophe et Xavier.

L'un, Christophe, a investi beaucoup de temps et d'argent pour arriver à avoir une formation de haut niveau, ce qui le rend réticent par rapport à un changement de profession. Nous pourrions croire qu'après de longues années d'études et une profession prestigieuse, Christophe soit fier de sa carrière, et qu'il ait développé un certain orgueil professionnel. Par contre, il considère sa profession simplement comme un moyen de gagner sa vie, et il ne se définit pas comme « un ingénieur ». En fait, s'il tient à sa carrière c'est surtout parce qu'il a le sentiment du devoir, parce qu'y mettre un terme serait un acte téméraire et irresponsable. Finalement, il rompt avec ses préjugés et décide de commencer une nouvelle carrière de musicien, suivant sa vocation, à l'âge de 30 ans. Paradoxalement, ce n'est qu'une fois devenu musicien que la profession deviendra plus déterminante dans la formation de son identité.

L'autre, Xavier, a renoncé à une carrière professionnelle stable (économiste) pour se dédier à sa vocation profonde d'écrivain. Suivre sa vocation, c'est en faire l'aspect central d'une vie. En fait, elle est l'élément le plus déterminant dans la vie de Xavier, car elle détermine à la fois ses possibilités biographiques et son mode de vie. Ses voyages constants, ses problèmes financiers et son incapacité à planifier viennent dans une grande mesure de son choix professionnel. Par contre, quand Xavier décrit les cinq dernières

²⁷ La perte de la position dominante du travail a été analysée, entre autres, par Dominique Méda, *Le travail : une valeur en voie de disparition*, Paris, Flammarion, 1998 ; Rainer Zoll, *Nouvel individualisme et solidarité quotidienne*, Paris, Kimé, 1992 ; André Gorz, *Métamorphoses du travail, quête du sens : critique de la raison économique*, Paris, Galilée, 1988A ; Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999 ; et Richard Sennett, *Le travail sans qualités*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, A. Michel, 2000

années écoulées, il ne fait aucune mention de sa profession. Le récit de soi de Xavier est défini par ses relations sentimentales, qui, en fait, occupent la presque totalité du film (il arrive même à transformer ses relations de travail en relations sentimentales). Même si le travail occupe une grande quantité de temps et de ressources, et bien qu'il s'agisse de son choix le plus important, il n'est pas le lieu central de sa vie.

Les autres personnages ont des relations beaucoup moins étroites avec leur travail. L'extrême est représenté par Hlynur, qui n'a jamais travaillé de sa vie quand le film commence, et qui finit par trouver un emploi insignifiant que lui-même méprise. On y travail pour gagner sa vie, mais le travail n'a rien de passionnant ou de central dans la vie.

Il faut faire une exception avec Molly, la maîtresse d'école de *Wonderland*. Étant en congé de maternité dans le film, son rapport avec le travail reste obscur, et nous préférons ne pas trop l'analyser. Nous pouvons avancer que sa profession hautement reliée à la vocation est un signe traditionnel de statut (comparé à ses autres sœurs); il est probable donc que le personnage ait une haute appréciation de son travail.

Au niveau temporel, le travail a perdu sa capacité structurante. Principalement, il n'est plus capable d'inscrire les personnages dans le long terme. Sauf pour Jorge à nouveau et peut-être Molly, le travail n'est pas un facteur de stabilité, c'est-à-dire qu'aucun d'entre eux n'est certain de faire la même chose dans un avenir proche. Christophe et Xavier sont engagés dans des professions artistiques, instables par définition, mais il est aussi difficile d'imaginer Nadia travaillant dans le même café dans dix ans, ou sa sœur Debbie dans le même salon de coiffure. Pour ce qui en est de Hlynur, il est évident que sa vie restera accrochée aux pubs et à la porno sur Internet.

Observons maintenant les types d'emploi. Dans notre corpus, nous rencontrons un comptable, une professeure, une coiffeuse, une serveuse, un ingénieur/chômeur/musicien, un écrivain et un chômeur/travailleur municipal. Grossièrement, du point de vue d'une analyse de classe et de statut social, le mieux positionné est sans doute Christophe lorsqu'il était ingénieur, suivi de Molly la professeure, et de Jorge le comptable. Ce serait le groupe des professions libérales. Nous avons un seul col bleu, Hlynur, qui occupe un poste peu qualifié. Nous avons aussi deux salariées, Nadia et Debbie, représentant le bas de l'échelle, la vieille classe labourieuse. Finalement, Xavier est un écrivain pigiste, et en conséquence ses revenus oscillent constamment, bien qu'il soit doté d'un potentiel de capital symbolique important.

Les personnages avec les meilleurs emplois devraient être le plus heureux. Tel est le cas de Molly : elle semble fière de son travail dans la scène où nous découvrons qu'elle est maîtresse d'école. Mais ce n'est pas du tout le cas pour Jorge et Christophe. Les deux profitent des meilleures professions, mais n'aiment pas du tout ce qu'ils font. Christophe va jusqu'à lâcher l'ingénierie, Jorge change d'idée au dernier moment. Les deux filles de la classe ouvrière semblent, par contre, beaucoup plus à l'aise avec leur travail. Debbie est sûrement le seul personnage qu'on peut voir s'amuser dans son travail, elle semble aimer ce qu'elle fait. Nadia répète à plusieurs reprises qu'elle est fière de son travail même si son métier est mal considéré en Angleterre. Il reste Hlynur, qui profite d'un travail stable et bien rémunéré, mais qui n'a aucun intérêt. Il n'y a donc de rapport entre le prestige, la rémunération du poste et la satisfaction des personnages.

Qu'est-ce donc qui détermine le niveau de satisfaction des personnages? La dimension essentielle à considérer est l'épanouissement de soi. Il y a trois personnages heureux au travail : Xavier, Christophe une fois qu'il commence avec la musique et Debbie (nous écartons Molly, puisque nous n'avons pas pu l'observer dans son poste de travail). Dans le cas de Debbie, on peut seulement dire qu'elle trouve un certain amusement dans la coiffure, que travailler n'est pas un enfer pour elle. Dans les cas de Xavier et de Christophe, il s'agit de professions artistiques, hautement créatives et dynamiques. La vraie différence est donc entre les travaux ennuyeux et les travaux amusants. Christophe est beaucoup plus satisfait de son travail en tant que musicien que lorsqu'il était ingénieur, et Debbie semble beaucoup plus heureuse dans son salon de coiffure que Jorge dans son bureau.

Nous rejoignons ici la problématique développée par Rainer Zoll. Dans son étude de 1992 *Nouvel individualisme et solidarité quotidienne*, il fait la différence entre deux types de travail, ceux considérés comme épanouissants et ceux considérés comme inintéressants, trop simples et routiniers. Cette évolution est reliée selon lui aux nouvelles valeurs issues de la société du loisir : « L'essentiel de ces transformations réside dans une nouvelle auto-référentialité chez les individus : on évalue chacun de ses actes en se demandant ce qu'il signifie pour soi, pour son développement personnel et pour son auto-réalisation. Si le travail 'échoue' à l'examen, il ne reste plus que son rôle instrumental » (p.101). Ce qui est le cas de Christophe comme ingénieur, ou de Hlynur comme travailleur municipal ou de Xavier dans ses petits boulots de survie.

En résumé, le travail n'est pas le lieu central de l'identité des personnages, il a perdu sa capacité structurante à niveau social et temporel. Les personnages ne se

définissent plus à travers le travail. Ils adoptent deux attitudes différentes : ceux qui aiment leurs travail s'y identifient et en sont satisfaits; ceux qui n'aiment pas ce qu'ils font, malgré les incitatifs économiques ou de prestige, qui ne sont pas satisfaits et ne s'identifient pas à leur travail.

Épanouis et désengagés

L'amour est, dans presque tous les films, la sphère centrale de la vie des personnages. Exception faite de *La moitié gauche du frigo*, les relations sentimentales jouissent d'une position hégémonique. C'est le cas avec Nadia et Xavier pour trouver un partenaire stable, du conflit moral de Hlynur avec sa mère lesbienne, de la disparition du mari de Molly ou de la décision de Jorge entre Violeta et Barbara. En fait, seuls la recherche d'emploi de Christophe et les problèmes de Debbie avec son fils et son ex ne relèvent pas d'un argument sentimental (et il y en a une sous-trame romantique dans *La moitié gauche du frigo*). Par conséquent, si on disait que le travail avait perdu la position prédominante, c'est l'amour et les relations de couple qui l'ont prise.

Parmis les principaux protagonistes, nous retrouvons cinq célibataires, dont deux romantiques (ou postromantiques), Nadia et Xavier, qui recherchent de façon désespérée l'amour. Trois personnages ne sont pas obsédés par l'amour : Debbie, Christophe et Hlynur. Nous retrouvons également deux personnages en couple, Molly et Jorge.

Entre les célibataires, certains connaissent un idéal de l'amour et éprouvent le besoin de trouver un partenaire; d'autres se prétendent plus réalistes, ou cyniques par rapport à l'amour. Ainsi, pour Nadia et Xavier l'amour est non seulement central, mais aussi très difficile à obtenir. Dans ce sens, ils sont des romantiques, parce qu'ils croient à l'amour, mais ils sont aussi des postromantiques : après chaque échec, ils recommencent avec le même espoir, parce qu'ils ne croient pas qu'il existe qu'une personne pour eux dans le monde. Ils sont réalistes et ils savent que les possibilités sont quasi infinies, et ne croient pas qu'après un jour, l'amour est fini pour eux, car le jour suivant ils pourraient rencontrer la personne idéale (c'est le cas de Nadia dans la dernière scène de *Wonderland*, et la métaphore de Xavier sur les poupées russes, la succession des femmes de sa vie dont chacune représentait la femme ultime).

Les autres célibataires prennent les choses beaucoup plus sagement. Debbie rejette la possibilité de former un nouveau couple, contente de sa situation de mère divorcée. Elle ne cherche que le sexe et le plaisir, et laisse les relations sentimentales pour les autres.

Hlynur se considère lui-même comme un « attardé sexuel ». Il a donc des problèmes de communication avec les femmes, mais, en général, il est complètement détaché des relations de type conventionnel. Les relations sentimentales sont pour lui un terrain étrange, problématique et inintéressant, comme démontre son attitude face à Hofny. Telle est la raison de sa crise quand il connaît Lola : il est non seulement amoureux de Lola, mais terrorisé par la menace que cela suppose pour son mode de vie.

Finalement, Christophe semble avoir une relation plus ou moins saine avec le sexe opposé, mais les relations sentimentales ne semblent pas être centrales dans sa vie. Certes, le film est axé sur la recherche d'emploi de Christophe, mais on ne peut pas oublier qu'il quitte sa copine pour partir à Vancouver. Ses priorités sont donc très claires.

En général, il y a donc deux attitudes face aux relations de couple : pour certains, il s'agit d'une partie essentielle de leurs vies, une nécessité qui doit être comblée; pour les autres, l'amour est une menace pour leur mode de vie, une complication à éviter. Les premiers sont prêts à tout pour rencontrer l'amour (déménager à Londres, utiliser les clubs de rencontres), les seconds sont très conscients des priorités (Christophe quitte sa copine, Hlynur résiste héroïquement à Hofny, Debbie ne passe pas deux nuits avec le même amant).

Ils partagent par contre un trait unificateur : aucun d'entre eux n'est capable de se projeter dans le temps à travers le couple. Cela est évident dans le dernier dialogue des *Poupées russes* : « Don't look ahead, don't look back ». Toutes leurs relations sont ancrées dans le présent. Le présent est, en fait, la seule chose qui existe. L'amour et la relation de couple ne sont pas pour eux des moyens de stabiliser leurs vies, de se projeter dans l'avenir. Au contraire, il s'agit d'un facteur déstabilisateur, de quelque chose qui change constamment dont on ne peut dire combien de temps cela va durer. La dimension structurante du couple a disparu.

Le terrain des couples était traditionnellement l'éternité, pour le meilleur et pour le pire. Suivant cette logique, les longues relations de Molly et de Jorge devraient être des facteurs stabilisateurs dans leurs vies. On ne parle pas des relations passagères, de clubs de rencontres, mais des relations à long terme avec des projets et des compromis. Par contre, ce qui frappe le plus dans les deux cas est l'extrême fragilité des relations.

Cela est évident dans le cas de Jorge. Premièrement, il se fait abandonner après plusieurs ans de vie en commun, quand il croyait que les choses marchaient. A cause de l'excès de routine dans la relation, sa prévisibilité, en fin de compte son ancrage dans le long terme.

Pour Molly, les événements du film sont aussi une surprise. Elle n'a aucune idée des projets de son mari, même pas de son aversion envers son travail. Mais surtout elle n'est pas consciente que sa relation puisse être si fragile. Quand son mari fuit la maison, elle se rend compte que toute sa construction narrative peut tomber d'un jour à l'autre, et que la stabilité qu'elle a ressentie jusqu'à maintenant est le fruit d'un travail constant. Après la fin de semaine, son couple n'est plus donné, évident, mais un projet fragile et instable.

Le couple n'est pas la garantie d'une stabilité à long terme. Au contraire, il est aussi le lieu des négociations, des évolutions et des échecs. Les personnages eux-mêmes ont évolué à travers les films. Leur vision du couple a dû s'adapter aux événements survenus. C'est le cas de Molly et de Jorge, parfaitement ancrés dans leurs convictions au début du film, et beaucoup moins sûrs d'eux-mêmes et de leurs relations quand le finale arrive.

Nous rencontrons ici la problématique développée par Anthony Giddens dans *The transformation of intimacy* : le couple est devenu le lieu de constantes négociations et réarrangements. La durée d'un couple n'est plus fixé *a priori*, au contraire, ses membres ne peuvent pas savoir quand elle sera finie :

Récits en construction

La structuration du récit de soi confronté au temps social fragmenté est l'objet de ce mémoire. Le moment est venu donc de se demander comment nos personnages organisent leurs récits.

Ils sont tous dans des conditions semblables : incapables de prévoir ou de planifier à long terme, avec des emplois qui ne les définissent pas, et avec des relations sentimentales passagères ou instables.

Ce sont les quatre traits qui émergent de l'analyse : la disparition du long terme comme dimension structurante, l'incorporation des nouvelles structures narratives, le changement des valeurs qui soutiennent le récit et l'apparition d'une identité constamment menacée par des reconfigurations relationnelles.

Nous avons beaucoup parlé des difficultés, ou du refus des personnages à se projeter dans le long terme. Le futur des personnages apparaît ouvert et malléable. Cela est clair dans notre analyse de la fin des films. Les personnages, malgré leurs succès ou leurs échecs à surmonter les conflits posés par la narration, n'ont atteint aucun état définitif d'évolution, aucune formation identitaire forte et permanente. Pour les personnages comme pour les spectateurs, l'avenir est incertain mais reste ouvert.

Jorge, le personnage le plus obsédé par le long terme et la sécurité identitaire, revient avec son ancienne copine et essaye de se construire une vie traditionnelle. Malheureusement, nous savons qu'il n'est plus à l'aise ni avec son identité ni avec sa vie. L'horizon de crise est très probable. En définitive, il ne peut pas être sûr qu'il sera encore avec Violeta dans dix ou vingt ans; premièrement parce que maintenant il sait que Violeta peut changer subitement d'idée, et deuxièmement parce que lui-même a eu accès à une autre vision de la vie qui l'a charmé.

Les autres cas sont encore plus paradigmatiques, spécialement Nadia, Christophe, Xavier et Hlynur. Pour eux, le futur se présente comme une dimension obscure, difficile à saisir. Xavier déménage à Londres avec sa nouvelle copine, incapable de savoir si elle sera la dernière poupée russe ni s'il réussira à devenir un écrivain à succès; Christophe devient musicien et arrête de planifier et de penser à long terme, il veut seulement avoir de l'argent pour payer son loyer et donner des concerts; Hlynur obtient un poste de travail insignifiant, continue à habiter avec sa mère, et continue avec sa vie sans futur; et Nadia reste encore à travailler comme serveuse, un travail sans avenir, et avec une vie sentimentale instable, elle serait incapable de dire dans quelle direction se dirige sa vie.

Molly et Debbie ont toutes les deux une certaine stabilité financière et sentimentale. Par contre, après les événements du film, il nous semble difficile d'assurer la continuité de la relation de Molly. Debbie, de son côté, peut être la seule que nous pouvons imaginer dans le même emploi et avec une vie semblable pendant longtemps, mais en fait elle a déjà expulsé le long terme de sa vie : elle n'a pas de projets, ni de plans, ni d'expectatives, ni à niveau sentimental ni à niveau professionnel.

Nos personnages donc ne tiennent pas au futur comme une dimension déterminante de leur vie. Au contraire, ils vivent comme si le futur n'existait pas. Ils profitent de ce qu'ils ont déjà et veulent vivre au jour le jour.

Dans le récit de soi moderne, passé et futur se complètent, forment les parties d'un ensemble. L'individu était ce qu'il avait fait, mais aussi ce qu'il comptait faire, sa projection dans le futur. Dans le récit de soi qui apparaît dans notre analyse, le futur est une dimension difficile à saisir : prévision et planification deviennent de tâches presque impossibles. Il reste la possibilité de faire des projets et d'avoir des aspirations, mais ce sont des projets vagues, des déclarations d'intention plutôt que des plans détaillés. En attendant, les personnages ne se définissent pas par ce dont ils aspirent, mais par ce qu'ils sont déjà en train de faire.

Il y a une dernière conséquence de cet effacement du futur. Nous venons juste de le dire, dans la modernité, passé et futur se complétaient. Cela veut dire non seulement qu'ils étaient inscrits dans une même logique, mais aussi que les actions passées servaient à préparer et à comprendre le futur. Quand le futur n'est plus contrôlable, le passé perd cette fonction de préparation du futur. En conséquence, l'importance du passé diminue. Ainsi, plusieurs personnages ne valorisent pas non plus leur passé, ne le considèrent pas comme une source de connaissance ni comme un repère biographique, un ancrage dans le temps. Au contraire, ils ont, tout simplement, oublié leur passé. Tel est le cas de Xavier, mais aussi de Christophe, de Hlynur ou de Nadia. Personnages qui ne se définissent plus par ce qu'ils ont fait, mais juste par ce qu'ils sont à présent.

Une deuxième caractéristique des récits de soi de nos personnages est qu'ils sont obligés à répondre constamment à des situations imprévisibles et hors de leur contrôle. Cela les oblige à adopter de nouveaux modèles narratifs capables de rendre compte des nouvelles logiques mises en place. Dans leur récit de soi, l'effet et la cause, la prédictibilité et la volonté personnelle sont prises en compte, mais de façon beaucoup plus secondaire. Nous sommes encore une fois devant l'abandon partiel de plusieurs des repères de la modernité. Le récit de soi moderne se caractérise, avant tout, par le rôle central d'une identité forte, conquérante, qui définissait le chemin à suivre et finalement réussissait (ou échouait) à imposer sa volonté. L'illusion moderne pensait qu'il était possible de se laisser guider par un calcul rationnel, par la possibilité réel de prédire les résultats des actions et de planifier en conséquence.

Cette vision n'est pas présente dans le récit de soi des personnages de ce mémoire. Premièrement, la plupart des événements qui se produisent sont complètement hors du contrôle des personnages. Xavier ne peut pas prédire quels seront les emplois qu'il réussira à décrocher, ni quelles filles il va rencontrer; Christophe n'a aucun pouvoir sur avenir professionnel, et il ne sait pour quelles raisons il aura ou non un travail (il se fait déplacer jusqu'à Ontario pour une interview complètement inutile, parce qu'en fait il n'avait pas la formation requise, et il perd un emploi parce que Stéphane promet une émeute); Nadia cherche l'amour dans un club de rencontres, mais le gars le plus approprié pour elle est en fait son voisin; Hlynur découvre que sa mère est devenue lesbienne à 50 ans et qu'il est sûrement le père de son futur fils...

Tous les personnages sont confrontés à des situations qui n'originent pas de leur volonté, ni de leur caractère ni de leur quête personnelle. Nous dirions que les problèmes viennent les chercher plutôt que l'inverse.

Un exemple : à la fin des *Poupées russes*, Xavier commence une relation à long terme (ou plutôt sans finale préétabli) avec Wendy. Pour en arriver à ce point, ont été nécessaires une longue série de coïncidences et des circonstances imprévisibles. Premièrement, le frère de Wendy a connu une Russe et part se marier à Saint-Pétersbourg. En même temps, Xavier a besoin d'un partenaire anglophone pour coécrire un scénario et, de façon surprenante, Wendy est devenue elle aussi écrivaine. C'est un mélange de circonstances de travail et de réseaux d'amitié qui les unit. Mais encore, pour les maintenir unis, il faudra que la maîtresse de Xavier l'abandonne dans une boîte de Moscou tout simplement parce qu'elle retrouve d'autres amis. En fait, ce sont les amis de la topmodèle qui permettent la réconciliation de Xavier et Wendy. Ils sont des Cupidon involontaires. Finalement, et nous trouvons ici le trait le plus déterminant, Xavier a fini par trouver l'amour et l'engagement avec une fille qu'il connaissait déjà! Dans son discours sur les poupées russes, il oublie de dire que non seulement on passe la vie à chercher la plus petite poupée, mais qu'en plus elle peut être quelqu'un qu'on a toujours connu, une personne devant qui nous passons sans la reconnaître. Le peu d'héroïsme qui restait dans le récit de Xavier, sa quête infinie de la fille parfaite, tombe quand on se rend compte qu'elle est une fille qu'il a toujours connue.

Il est clair ici que presque rien de ce qui se passe dans la vie de Xavier n'est le fruit de sa volonté ou d'une causalité linéaire. Nous pouvons dire la même chose de tous les personnages. La question est que la plupart d'entre eux ont incorporé cette dimension chaotique dans leur récit de soi. Pour eux, leur vie n'est pas seulement ce qu'ils sont et ce qu'ils veulent faire, mais aussi tout ce qui s'y passe de façon surprenante. Les coïncidences, les effets non désirés, les paradoxes, les contradictions, tout cela fait partie de leur récit, en fait, ils organisent leur récit à travers ces catégories. Par exemple, Nadia est tellement ouverte à l'imprévisibilité de la vie, que le jour après avoir souffert d'une grande déception amoureuse, elle est prête à commencer une relation avec quelqu'un qu'elle ne connaît presque pas. Un autre exemple, quand Hlynur découvre que sa mère est lesbienne, il n'a pas aucun problème pour l'intégrer à son récit de soi, son problème étant plutôt qu'il se sent attiré par la copine de sa mère.

Leurs narrations, en conséquence, sont des narrations ouvertes, prêtes à encaisser n'importe quel changement ou nouveauté. La logique de leur récit n'est pas linéaire, mais au contraire elle peut prendre des déviations et des raccourcis inattendus. Elle n'est pas non plus contrôlable, puisqu'elle échappe à toute prévision, à toute vision définitive.

Ainsi préparés, les personnages sont beaucoup plus capables de s'adapter aux changements et bouleversements dont ils souffrent constamment.

Accepter et intégrer l'imprévisibilité de la vie est une attitude pratique quand nous sommes confrontés à un système social changeant et à une fragmentation du temps social. Néanmoins, plusieurs des personnages analysés ont franchi un pas supplémentaire, puisqu'ils valorisent positivement cette instabilité. Le dernier trait observé dans notre analyse est effectivement un changement des valeurs, un repositionnement des priorités vitales. Des sept protagonistes principaux, trois ont été confrontés à un choix entre la stabilité et la routine d'une vie dite « ordinaire », et la possibilité d'une vie chaotique et imprévisible. Ce sont Jorge, Christophe et Xavier.

Jorge a, à la fin du film, l'opportunité de partir commencer une nouvelle vie, sans attaches, sans responsabilités et sans compromis. Il s'agit, en fait, de la vie qu'il veut secrètement. Avant cette circonstance, il a expérimenté dans sa chair l'imprévisibilité présente, en se faisant abandonner par sa copine quand il pensait se marier avec elle. Finalement, il est incapable de rompre avec son passé, et conserve sa vie routinière. Il est un personnage contradictoire, parce qu'il valorise en même temps la stabilité et l'instabilité, les routines et les aventures.

Christophe a devant lui un choix similaire à celui de Jorge. Rester à Montréal et continuer sa recherche d'emploi, ou recommencer à zéro comme musicien semiprofessionnel. Au contraire de Jorge, Christophe décide de repartir à zéro et d'embrasser le chaos et la contingence de la vie. S'il le fait, c'est parce que quelque part, il valorise plus le changement et la nouveauté que la stabilité économique.

En définitive, la décision de Xavier est prise quand le film commence. Sa décision fut aussi pareille à celle de Christophe : abandonner une carrière stable et bien rémunérée pour assumer le risque et la nouveauté. Il est clair, que dans *Les poupées russes*, il n'a jamais regretté son choix.

En ce qui concerne les autres personnages, Debbie et Nadia vivent pleinement dans l'imprévisible, et elles sont contentes de leur choix. Comme disait Debbie, « tout le monde ne veut pas avoir des enfants » et, même si on en a, cela n'est pas synonyme d'une vie routinière et ennuyante. Aucune des deux sœurs n'a des plans ou des projets pour le futur, aucune d'entre elles n'a une vie fermée et préétablie. Au contraire, les deux sont ouvertes et capables d'encaisser les changements (nous pourrions nous référer encore à l'attitude de Nadia face aux relations sentimentales, mais aussi rappeler l'attitude tranquille et compréhensive de Debbie par rapport à son fils et à son ex).

Hlynur habite, par contre, dans le monde le plus routinier possible. Le problème est encore que sa routine ne ressemble à rien de connu. Il est ouvert au changement et capable de l'intégrer, mais à la question de savoir s'il a une opinion positive des changements, nous devrions répondre négativement. En fait, il a une opinion négative autant du changement que de la routine, si par routine nous entendons ce qu'on entend normalement par cela (travail, famille, factures, vacances...). Il est sans doute le personnage le plus anémique de tous, et il est difficile de cerner ses intérêts mis à part les bars et l'Internet.

Molly, on l'a vu, a été obligée d'intégrer une certaine fragilité dans son récit de soi. Par contre, dire qu'elle sanctionne positivement le changement et l'imprévisible serait sans doute exagéré. Elle voit plutôt cela comme quelque chose hors de son contrôle qu'il faut accepter, mais ne pas encourager.

En général, nous voyons un changement des valeurs, une revalorisation de la contingence et du changement par rapport à la routine des modes typiques de la modernité. À la question de savoir si les personnages peuvent s'imaginer dans le même travail et avec la même vie, 10, 20 ou 30 ans plus tard, la réponse est doublement négative : ils ne croient pas que les circonstances, les facteurs externes, soient les mêmes, et ils prévoient donc que, même sans savoir dans quelle direction, les choses vont changer. Ils répondraient négativement parce qu'ils considèrent que rester dans la même place en faisant la même chose pendant toute une vie est ennuyeux, inutile et une perte de temps. Le changement fait partie de leur mode de vie et de leur récit de soi.

La substitution de la stabilité pour la nouveauté constante est en lien direct avec un autre aspect qui a été déjà soulevé dans ce mémoire. Quand nous discutons le rôle du travail dans la vie des personnages, nous disions que la dimension clé dans le monde du travail était des nos jours l'épanouissement de soi. Effectivement, seuls les personnages qui arrivent à s'amuser dans leur travail en sont satisfaits. L'épanouissement de soi est une valeur centrale dans leur vie.

(Citation Bauman)

Il s'agit d'un trait maintes fois observé dans la société contemporaine : le passage d'une éthique du travail vers une éthique de la consommation suppose un changement des valeurs. Nous pouvons l'identifier : le passage de l'ascétisme protestant vers une éthique de la jouissance. Dans le monde de la consommation, rien n'est plus important que la satisfaction des désirs et le développement de soi. Nos personnages suivent tous cette

logique à l'exception de Jorge. Il peut être utile ici de comparer les valeurs de Jorge avec celles des autres.

Pour Jorge, le plus important est de s'établir dans la vie et d'être respecté. Cela signifie qu'il faut avoir un bon travail, se marier, avoir des enfants et donner à la communauté la sensation de qu'on est quelqu'un de sérieux, de respectable. Jorge ne croit pas que tout cela soit amusant ou épanouissant, il croit que c'est cela qu'il *faut faire*. Jorge obéit donc à une vision morale et moderne de la vie. Il impose ses obligations morales et sociales à ses désirs ou ses besoins. Il aimerait partir de Madrid, oublier sa carrière professionnelle et vivre au bord de la mer. En termes freudiens, il réprime ses pulsions.

Tous les autres personnages, et cela inclut aussi Molly, abandonnent ce schème de la répression et de la culpabilité. Ils ne se sentent obligés de suivre aucune norme sociale ou morale, ni aucun mode de vie. La seule obligation pour eux est d'essayer d'être heureux et de développer ses potentialités. La question « qu'est-ce que je dois faire? » n'a aucun sens pour eux. Il n'y a pas un universel moral auquel ils devraient se conformer, ils sont plutôt dans la situation contraire, abandonnés par la morale, ils doivent inventer leur propre morale chaque jour, sans savoir s'ils sont ou pas dans la bonne voie. Pire encore, la question morale est parfois complètement écartée de leurs préoccupations, parce que leurs problèmes ne sont pas des problèmes moraux. Nadia veut trouver quelqu'un qui l'aime, Debbie veut que son ex soit plus responsable, Christophe veut juste être heureux...

En fait, il y a deux personnages confrontés à des décisions morales : Xavier doit arrêter de tromper sa copine, Hlynur doit raconter à sa mère sa relation avec Lola. Dans le premier cas, Xavier expulse directement la question morale de sa problématique. Ses infidélités ne lui posent pas une question morale, mais un problème de développement personnel, une insécurité morale à combler. Jamais il n'envisage le problème du point de vue de Wendy, jamais il ne se demande s'il doit arrêter parce qu'il lui fait mal. Au contraire, il doit arrêter pour arriver à un nouveau stade de développement personnel dans lequel il est capable de rester avec une seule fille.

Hlynur, par contre, envisage son problème d'une façon morale. Est-il correct de tromper ma mère? Est-il mieux de dire la vérité et faire du mal ou continuer dans le mensonge pour éviter la souffrance de l'autre? Paradoxalement, il donne une réponse amoral à une question morale : « It's no longer a question of either / or. Darkness or light... right or wrong... good or evil. Everything is right AND wrong. Everything is good

AND evil. Everything just is.» Il expulse la question morale en la définissant comme insoluble. Devant des questions morales insolubles, la seule réponse possible est le relativisme moral : toutes les options sont bonnes et mauvaises à la fois, il n'y a pas de bonne réponse. La possibilité d'un comportement parfaitement moral est une illusion, nous sommes tous dans un monde dépourvu de sens où nous pouvons seulement essayer de faire notre mieux sans être obligés de faire de grands sacrifices. En fait, il choisit de prendre la décision la plus favorable pour ses intérêts : il reste avec sa mère, il occulte la vérité et en plus il peut encore profiter de sa relation avec Lola.

La morale typique de la modernité a donc été plus ou moins expulsée des vies des protagonistes. Ils ne la conçoivent plus comme une réalité transcendante, un idéal à combler. Surtout, la problématique morale de l'assujettissement à une norme a été abandonnée et à sa place c'est la question de la jouissance et de l'épanouissement de soi qui est devenue centrales. La question n'est plus comment faire pour respecter mes engagements moraux, mais comment je peux faire pour être heureux et épanoui.

Nous pensons qu'il y a une connexion entre cette obligation de jouissance et la dévalorisation des routines et des compromis. Effectivement, le sujet qui veut s'épanouir ne peut pas être attaché à des compromis ou à des visions statiques de la vie. Il doit être disposé à changer, à partir le moment venu. Mais en plus, il est évident que les potentialités épanouissantes d'une activité ou d'un partenaire ne sont pas infinies. À un moment ou l'autre, la nouveauté sera finie, il n'y aura rien à apprendre là-dedans, et le processus de croissance personnelle connaîtra un arrêt. Telle est la raison par laquelle rien ne peut être permanent pour nos personnages. Pire encore, les compromis à long terme sont ressentis comme une prison, comme des blocages du développement personnel (telle est la vraie problématique de Xavier : si je reste pour toujours avec la même fille, combien de filles, d'opportunités, de vies parallèles je suis en train de manquer?)

Finalement, le dernier trait que nous avons extrait de notre analyse est la menace constante de la reconstitution identitaire. Cette question est clairement posée par le finale des films. Plusieurs entre eux forcent leur personnage principal à prendre des décisions radicales, des décisions qui mettent en péril son récit de soi, qui l'obligent même à se reconstituer. Telle est le cas de Christophe avec sa recherche d'emploi, de Xavier devant sa relation stable, de Hlynur devant sa mère lesbienne, de Jorge devant son choix de vie et de Molly devant la fuite de son mari. Seulement Debbie et Nadia ne sont pas menacées par un événement qui pourrait bouleverser leur vie.

Évidemment, nos personnages traversent des moments marquants de leur vie parce qu'ils se trouvent à l'intérieur des fictions narratives. Dans toute narration doit se dérouler une action, une trame, et les films sont donc obligés de raconter une histoire. Par contre, ces événements ne doivent pas conduire nécessairement à une reconstruction identitaire. Dans la vision aristotélicienne de la narration que nous avons adoptée, il y a une obligation de changement d'état et de rééquilibre, mais rien qu'oblige à changer le caractère des personnages (bien au contraire, le caractère devrait garantir la vraisemblance et le point de repère de la narration). La particularité des finales ici est qu'ils obligent les personnages à se repenser à eux-mêmes, à se questionner. Leur identité n'est plus évidente, mais au contraire, problématique. Elle n'est plus unitaire, mais au contraire fragmentée (dans le cas de Jorge, on dirait divisée carrément en deux, la personnalité traditionnelle d'un côté, la personnalité aventureuse de l'autre).

Tel est l'intérêt des différentes finales, ils nous permettent de voir que les identités des personnages restent ouvertes, qu'elles évoluent dans le temps.

Quand nous avons parlé du potentiel du récit de soi, on soulignait deux traits : son insertion dans le temps et son insertion dans la fiction. Ce second trait est aussi renforcé par la fin des films : dans chaque cas, plusieurs décisions étaient possibles, mais chacune supposait une logique narrative différente, une reconstruction du passé selon une ligne différente. Cela est clair dans le cas de Jorge : selon qu'il restait avec une fille ou l'autre, deux récits de soi différents se présentaient, chacun avec des logiques temporelles et morales différentes, aucun des deux n'étant intégrable dans l'autre. Si une décision vitale peut changer complètement le sens d'un récit, nous pourrions accepter le caractère fictif de celui-ci. Seulement en tenant compte de leur caractère imaginaire, nous pouvons accepter qu'il y ait deux récits simultanés et mutuellement exclusifs, où que l'histoire puisse être autrement.

L'identité de nos personnages est donc constamment menacée, ouverte à de constantes reconfigurations. Pour en arriver à une certaine unité, ils sont obligés d'utiliser des multiples techniques narratives. Seulement ainsi ils arrivent à former une identité et un récit cohérents pour se confronter à la vie. Cependant, même avec leur maîtrise des outils narratifs, ils souffrent encore des profonds changements biographiques qui se traduisent inévitablement dans des changements identitaires. Leur identité n'est plus une donnée, mais un problème.

En définitive, nos personnages ne tiennent plus compte du futur dans la composition de leur récit de soi, d'où s'ensuit un affaiblissement du rôle du passé. En

plus, ils ont incorporé de nouvelles logiques narratives, comme la contradiction, l'inattendu et la contingence, pour s'adapter aux événements qui surgissent. Cette reconfiguration narrative s'accompagne d'un remplacement des valeurs, avec l'irruption de l'épanouissement de soi et de la jouissance comme valeurs centrales. Finalement, leur identité est soumise à changements périodiques, et leurs récits doivent s'adapter aux nouvelles configurations en reconstruisant les logiques narratives.

3.6.2. Narrations inachevées

Nous avons analysé les caractéristiques principales du récit de soi des protagonistes de cinq films. Mais leur récit de soi n'est pas la seule narration dans les films. Il y a aussi les narrations des films eux-mêmes. Ces structures narratives possèdent une structure temporelle propre qui travaille à l'intérieur du film. Elles nous parlent aussi des configurations temporelles de nos sociétés. Telle est la raison pour laquelle nous entreprenons leur analyse. Nous cherchons à retracer les traits principaux de la structure temporelle des récits contemporains.

Cependant, envisager l'analyse des structures narratives comme des objets indépendants des personnages et de leurs récits serait absurde. La relation entre narration et personnages n'en est pas une d'indépendance ou de subordination, mais de fusion. Personnages et narration se donnent forme mutuellement, ils collaborent dans la création de ce qu'on appelle l'illusion cinématographique, l'impression de vérité et d'unité que Ricoeur appelait « vraisemblance ». Cela a été évident dans l'analyse des personnages, où nous devons travailler constamment la relation entre les événements, les réactions des personnages et leur expression narrative.

En conséquence, nous commençons notre analyse en sachant que personnages et narration ne travaillent pas de façon autonome, mais qu'au contraire ils forment une unité indivisible.

Tout comme les personnages, chaque structure narrative propose une logique temporelle soutenue par une série de valeurs particulières. Nous allons maintenant analyser ces deux composantes.

Une pluralité de structures

Plusieurs des traits de la structure narrative sont déjà apparus dans l'analyse des personnages. Nous pouvons les résumer ainsi : des événements imprévisibles et hors de

contrôle, une plus grande contingence avec l'apparition de lignes narratives inachevées, le développement de la réflexivité et la généralisation des finales ouverts.

La plupart des événements sont imprévisibles et aléatoires, et cela veut dire qu'ils s'éloignent de la traditionnelle causalité linéaire. Si nous analysons les événements déclencheurs de l'action (le changement d'état que le héros doit recomposer, selon la théorie aristotélicienne), nous observons qu'aucun d'entre eux n'était prévisible. De plus, les personnages ne sont pas les déclencheurs de l'action, mais des récipiendaires passifs : Jorge se fait abandonner quand il ne l'attendait pas et récupère sa copine quand il avait perdu tout espoir, le tout sans sa participation ; Christophe se retrouve chômeur diplômé ; Xavier retrouve sa copine grâce à une série de coïncidences, et la récupère grâce en partie à d'autres coïncidences ; Debbie se retrouve en train d'aider sa sœur à accoucher, et découvre de façon surprenante que son fils s'est fait agresser ; Molly croit perdre du jour au lendemain sa vie en commun ; et la mère de Hlynur devient lesbienne et décide d'avoir un fils avec sa copine. Tous ces événements n'étaient ni prévisibles ni recherchés, mais surtout, les personnages n'avaient presque pas de pouvoir sur eux. Le cas de Nadia est paradoxal. Elle cherche l'amour désespérément, et utilise toutes les ressources pour le trouver. Par contre, elle rencontre le gars approprié (on le sait secrètement amoureux de Nadia) dans la sphère de sa vie où elle l'attendait le moins : le voisinage de ses parents.

Un autre trait commun des narrations, et fortement lié à cette imprévisibilité des événements, est la contingence. Comme conséquence du rôle déterminant du hasard dans la vie des personnages, la plupart de lignes narratives sont précaires et contingentes. Nous entendons par ceci que toutes les histoires pourraient se passer d'une autre façon. Il n'y a rien dans ces histoires qui soit nécessaire, inamovible. Dans maintes occasions, l'histoire pourrait avoir pris un tournant différent, et il semble que ce soit par hasard que les choses se soient déroulées ainsi. Tout cela donne une impression de contingence au récit, le sentiment qu'il y avait plusieurs autres évolutions possibles et que celle qui s'est finalement matérialisée n'en était qu'une parmi d'autres.

Les histoires amoureuses de nos célibataires sont ici exemplaires. Rien n'empêchait Nadia, en théorie, de trouver l'âme sœur grâce à l'agence de rencontres. En fait, chaque rendez-vous était une loterie qu'elle pourrait avoir gagnée. Chaque fois qu'elle rencontre quelqu'un dans le film, le spectateur ne peut pas savoir s'il sera le bon ou pas, il ne peut même pas savoir si elle finira par trouver quelqu'un. Les perspectives sont complètement ouvertes. Chaque fois, tout peut se passer, et le destin, finalement,

peut dépendre de petits détails. En fait, elle rencontre parce qu'elle décide de faire une visite surprise à son père, et parce qu'il décide de réparer son auto.

Nous pouvons dire la même chose de Xavier. Dans son cas, le moment le plus exemplaire est sa rencontre avec la vendeuse. Tout se passe bien, et la relation semble avoir de bonnes perspectives d'avenir. Par contre, le hasard crée un malentendu, et la vendeuse croit que Xavier couche avec son ex. Un des arguments les plus fréquents dans les comédies romantiques est précisément celui-ci. Normalement, le gars devrait prouver à la fille qu'il l'aime et qu'il s'agit d'un malentendu, pour qu'ils puissent être heureux pour toujours. Par contre, dans le cas de Xavier, non seulement il ne fait aucun effort pour sauver la relation, mais le personnage disparaît complètement du film. La conclusion est qu'ils pourraient avoir été heureux ensemble, mais une coïncidence a mis fin à la relation. Dans l'ensemble du parcours de Xavier, la vendeuse ne laissera qu'une petite trace. Par contre, si l'ex-copine de Xavier n'était pas rentrée en dépression la nuit d'avant et ne lui avait demandé de l'aide, peut-être que Xavier aurait fini par déménager avec elle, et non avec Wendy. Tout est donc pure contingence.

Le troisième trait vient d'être remarqué, il est aussi en lien direct avec les autres. Dans les films étudiés, il y a une multiplication de lignes narratives inachevées, qui n'aboutissent à rien. Dans le cas de *Días de fútbol*, il s'agit de trames secondaires qu'il n'était pas nécessaire d'analyser ici ; dans le cas des *Poupées russes* nous venons d'analyser l'exemple le plus clair ; dans *101 Reykjavik*, l'histoire de Hofny est totalement abandonnée, après avoir été clôturée radicalement ; dans *La moitié gauche du frigo* le documentaire lui-même reste incomplet, puisque Christophe se retire, mais le finale de sa relation avec sa copine reste complètement obscur ; finalement, il n'y a que dans *Wonderland* que nous ne trouvons pas d'histoires secondaires abandonnées, mais où nous avons l'histoire du seul frère de la famille, qui reste totalement inexplicée et qui, pendant des longs passages du film, paraît avoir été abandonnée.

La création de sous-trames qui sont par la suite abandonnées renforce la sensation de contingence, donnant l'impression qu'il y a, autour de la narration principale, beaucoup d'autres histoires possibles à raconter, des histoires et des personnages qui se mêlent aux histoires personnelles, qui apparaissent et disparaissent, mais qui ont une identité propre. D'une certaine façon, la narration se décentre, le protagoniste n'est plus tellement protagoniste, parce qu'il se sait entouré des autres, qui sont aussi les protagonistes de leurs propres histoires.

Il y a aussi une présence forte de la réflexivité dans un double sens : les personnages sont plus conscients, et la voix narrative est plus problématisée. Dans le cas des personnages, il y a deux films qu'incluent le protagoniste en voix hors champ, *101 Reykjavik* et *Les poupées russes*. Dans les deux cas, la voix hors champ sert principalement à exprimer la subjectivité du personnage. Il ne s'agit pas d'une voix hors champ narrative ou explicative, mais principalement expressive. Nous dirions encore plus, il s'agit d'une voix justificative. La voix hors champ vient justifier, expliquer le choix du personnage et surtout convaincre le spectateur de sa bonté. Effectivement, les des protagonistes, Hlynur et Xavier, commettent plusieurs fautes graves : Hlynur couche avec la copine de sa mère, et néglige et humilie Hofny ; Xavier trompe sa copine à plusieurs reprises, engueule ses amis... Par contre, les deux nous sont sympathiques, parce qu'ils peuvent communiquer directement avec nous, relativisant l'impact de leurs actions, mais surtout, nous faisant voir qu'ils sont conscients de leurs actes, qu'ils ne sont pas totalement insensibles.

En ce qui concerne la réflexivité de la voix narrative, l'exemple le plus évident est *La moitié gauche du frigo*. Falardeau s'inclut dans le film à travers le personnage de Stéphane, menant un grand travail de problématisation de la figure du créateur, et surtout du créateur de documentaires. Ce film est un des plus autoréflexifs qui soit, une réflexion sur la réalité et la fiction qui devient nécessairement ironique.

Mais il y a d'autres exemples de réflexivité. *Les poupées russes* inclut une parodie des feuilletons et devient aussi critique de sa propre démarche. En plus, le film brise consciemment les attentes des spectateurs, comme dans le cas de la vendeuse, mais aussi dans la scène finale, dans laquelle le spectateur croit que Xavier dit à Wendy « I love you, I've always loved you » (phrase terriblement clichée), quand en fait il s'agit d'une rêverie de Xavier.

Wonderland est probablement l'exercice de style le plus évident de notre corpus. Chaque décision artistique cherche à reproduire la réalité, mais développe un artefact tellement puissant (caméra à l'épaule, éclairage naturel, pellicule de documentaire, lieux réels...) que le film finit par mettre en évidence sa propre artificialité et celle du reste des films. En plus, il combine des moments d'hyperréalisme avec des moments fortement métaphoriques, comme les grands panoramiques de Londres avec la musique de Michael Nyman.

Signalons qu'il y a des petits exemples de réflexivité dans *101 Reykjavik*, mais que nous ne pouvons pas dire que la voix narrative soit vraiment problématisée. Il en va

de même pour *Días de fútbol* qui opère généralement comme une narration parfaitement classique.

Pour terminer, les finales des cinq films sont résolument ouverts. En fait, les conflits développés dans les films restent plus ou moins fermés, mais ce sont les vies des protagonistes qui restent complètement ouvertes.

Ainsi, Jorge choisit son ancienne copine et son ancienne vie, Christophe rompt définitivement avec sa vie d'ingénieur, Molly se réconcilie avec son mari, Hlynur accepte la relation de sa mère et Xavier commence une relation avec Wendy. Le problème est que leur vie reste ouverte malgré leur prise de décisions. Nous revenons au même point que dans l'analyse de personnages, aucun d'entre eux ne peut s'imaginer dans la même situation dix ans plus tard. Certains sont dans des positions encore plus précaires : combien de temps Jorge supportera sa vie à Madrid avec sa copine? Combien de temps Hlynur restera chez sa mère avec son fils et sa maîtresse? Combien de temps avant que la routine ne dégrade la relation entre Xavier et Wendy ? Qu'arrivera-t-il à Christophe ? Combien de temps Nadia peut-elle être serveuse? De nouveau, c'est seulement Molly et Debbie que nous pouvons imaginer dans la même place. Parce qu'une, Molly, a tout planifié, et l'autre, Debbie, n'a aucun projet.

La sensation d'ouverture vient du fait que plusieurs des personnages n'ont pas résolu leurs conflits, mais arrivent seulement à une sorte d'armistice. La situation de Jorge, de Hlynur et de Xavier peut se comprendre ainsi, comme un compromis instable. Molly avec son mari se trouvent dans une situation semblable, et il en va de même pour Nadia. Christophe réussit à surmonter ses difficultés, mais au lieu d'atteindre une certaine stabilité, il préfère rouvrir tous les problèmes. Debbie n'a aucun problème à surmonter, elle a son travail, son fils, et peut trouver un amant quand elle le veut. Son seul problème est que son ex est un abruti.

En résumé, les trames narratives se caractérisent par une forte présence d'événements imprévisibles, un fort sentiment de contingence, un certain développement de la réflexivité des personnages et de la voix narrative, et des finales qui restent ouverts, le destin des personnages restant incertain.

Les personnages devant leurs créateurs

Nous l'avons répété maintes fois, le narrateur pose un regard critique sur les personnages, il sanctionne positivement ou négativement leurs agissements. Derrière ces jugements se trouve une échelle de valeurs que nous devons analyser avant de conclure.

Le narrateur de *Días de fútbol* encourage Jorge à partir avec Barbara et recommencer à zéro. Pour lui, la décision finale de Jorge est un échec. Les valeurs défendues sont donc l'épanouissement de soi, la jouissance et la vie sans plans ni compromis, caractéristiques principales de la relation avec Barbara.

La moitié gauche du frigo délimite la même situation, avec un résultat différent. Le narrateur encourage Christophe à se libérer de ses contraintes, et contrairement à Jorge, Christophe est capable de le faire. Le résultat est un finale plus ou moins heureux qui renforce l'épanouissement de soi comme valeur centrale, en rupture avec les identités typiques du récit moderne.

Dans le cas de *Wonderland*, le narrateur critique la vision trop étroite et traditionnelle de Molly en la faisant paraître trop obsédée par les apparences et les conventions, et il soutient la vision relativiste et reposée de Debby, qui apparaît toujours comme la chef de famille, la seule qui impose un peu de perspective. Par contre, le narrateur s'oppose à l'obsession de Nadia pour l'amour, en la montrant dans des rendez-vous sans avenir ou n'hésitant pas à s'humilier en appelant son amant pour l'inviter à souper. Les valeurs plus favorisées dans ce cas sont celles de Debbie : absence de préjugés et de projets, liberté totale, ouverture d'esprit et un certain relativisme moral.

Le narrateur de *101 Reykjavik* appuie Hlynur dans sa décision de rester à la maison. Surtout, il souhaite que Hlynur arrête de se prendre la tête avec ses dilemmes moraux, et accepte les choses comme elles sont. Il y a donc une défense du relativisme moral, ou plutôt la conviction qu'il n'existe pas de solutions parfaitement morales, que tout est, comme dit Hlynur, bon et mauvais à la fois. Son absence d'ambition et de projet ne suscite aucune objection, comme le montre le finale ironique avec Hlynur en train d'occuper le même emploi que lui-même avait ridiculisé.

Même chose pour le narrateur des *Poupées russes*. Il supporte la décision de Xavier de déménager avec Wendy, et surtout son effort pour s'engager. Il appuie aussi sa vision générale de la vie, l'instabilité et les changements constants, sa décision de devenir écrivain et sa vision plus ou moins amoral de l'amour.

En général, les narrateurs appuient les décisions de ses personnages parce qu'elles vont dans le même sens que les valeurs qu'eux-mêmes encouragent. Ces valeurs sont l'épanouissement de soi, la jouissance, un certain relativisme moral, l'absence d'attaches, et la capacité d'adaptation et de changement. Ce sont des valeurs propres à la société urbaine postmoderne, mais aussi au temps social fragmenté.

CONCLUSIONS

Nous avons analysé les différents récits de soi, ainsi que les différentes structures narratives de cinq films contemporains. Nous avons essayé de mettre en relief les convergences et les divergences ainsi que les lignes directrices. Le moment est venu de revenir à nos hypothèses de partie pour essayer de voir jusqu'à quel point elles étaient correctes, mais surtout pour essayer d'esquisser un cadre général du récit de soi contemporain.

Nous sommes partis d'une hypothèse forte, à savoir, que la fragmentation du temps social devait influencer le récit de soi des individus, car le récit de soi est une construction temporelle, modulée par les contraintes sociales.

Nous pouvons dire maintenant que cette première hypothèse s'est avérée juste. Nos personnages ressentent fortement la fragmentation du temps social. Ils sont incapables de planifier à long terme, leurs unions sont éphémères et incertaines, leurs actions rivées sur le présent. Simplement, ils l'ont incorporé comme une partie intégrante de leur réalité.

Nous avons aussi émis des hypothèses sur l'attitude des individus face à cette fragmentation du temps social. Ils peuvent adapter leur récit aux nouvelles circonstances, ou bien souffrir pour conserver leur récit traditionnel. Une dernière hypothèse proposait que certains individus ne ressentent tout simplement pas cette tension, et continuent à construire leur récit de façon typique, comme si rien n'avait changé.

Nous ne pouvons pas nier l'existence des cas qui viendraient illustrer cette dernière hypothèse. Nous pouvons seulement constater qu'ils ne se sont pas révélés dans notre corpus. Les sept protagonistes de notre mémoire ressentent la tension introduite par le temps social fragmenté. Parfois ils s'adaptent et parfois ils s'opposent, mais jamais ils ne restent indifférents. Il semble difficile, dans les sociétés urbaines contemporaines, de rester insensible à la présence du temps social fragmenté.

Par contre, définir nos personnages comme cherchant à s'adapter ou à résister au temps social fragmenté serait trop simple. Tous les personnages s'adaptent et résistent, dans différentes mesures et avec des techniques différentes.

S'il est possible d'identifier à grands traits ces processus, aucun personnage ne possède tous les traits et ne les intègre de la même façon. En lignes générales, la plupart d'entre eux ne prennent pas en compte le futur parce qu'ils ne le considèrent pas comme une dimension structurante de leur réalité. Ils acceptent et même valorisent positivement le changement social et biographique constant, et l'adaptation identitaire qui en résulte. Finalement, ils considèrent leur identité comme un projet ouvert, et réalisent constamment des modifications qui affectent aussi leur récit de soi, c'est-à-dire leur intégration dans le temps. Les récits de soi sont ainsi marqués par l'irruption de l'imprévisible et par l'acceptation de la contingence et de la contradiction.

Un résumé pareil occulterait la vraie complexité de la situation. Nous allons donner deux exemples. Le premier est le personnage de Jorge. Superficiellement, on dira qu'il est le paradigme de celui qui se résiste. Il veut avoir un travail, une copine et un appartement. Par contre, une attention plus soutenue nous met en présence de phrases comme : « De fois, j'ai envie d'aller à la gare et prendre le premier train qui passe »²⁸. En fait, Jorge fut prêt à partir avec une fille afin de recommencer à zéro. Jorge est-il un résistant ou un partisan des nouvelles structures narratives? En fait, il est les deux à la fois, et nous pouvons dire la même chose de tous les personnages analysés. La question est que chaque individu développe une réponse personnelle qui inclut une certaine adaptation et une certaine résistance, le tout soutenu par une série propre de conviction et aspirations.

Le concept d'adaptation est lui-même complexe. Il peut y avoir une adaptation plus ou moins importante, mais aussi des adaptations de types différents. Les deux personnages les plus adaptés au temps social fragmenté, les plus rivés au présent, les plus jouisseurs, sont Xavier et Hlynur. Les deux sont de bons vivants, des amoralistes qui vivent dans un présent jouissif. Par contre, on pourrait difficilement trouver deux modes de vie et deux types d'adaptation plus différents. Là où Xavier est constamment dans le changement le plus radical, Hlynur est immergé dans ses routines quotidiennes. Là où Xavier est rempli des projets et des visions, Hlynur n'a ni ambitions ni intérêts. Les deux sont parfaitement adaptés aux conditions sociales, mais dans de directions opposées. En

²⁸ Traduction propre

fait, il ne s'agit pas de directions opposées, mais différentes, incompréhensibles l'une pour l'autre.

Ces réflexions nous portent à rappeler que nos hypothèses étaient limitées. S'il y a adaptation, il s'agit d'un processus imaginatif, narratif, un processus ouvert que chaque individu mène à sa manière. Il y a des traits communs, mais les configurations concrètes restent multiples et contradictoires.

Nos hypothèses comportaient une autre dimension qui mérite être soulignée. Il nous semblait que, une fois l'adaptation réussie, les tensions devraient se limiter ou disparaître. La réalité est qu'il n'existe d'adaptation parfaitement réussie, toute adaptation est plus ou moins traumatique et plus ou moins réussie. Les tensions ne disparaissent pas à cause d'un changement dans la logique narrative. Les conditions actuelles de flexibilité, de changement radical, d'instabilité, etc. continuent à produire des tensions dans chaque individu, même le plus dynamique et malléable. Nos personnages les plus libres et adaptés au temps social fragmenté continuent à souffrir des tensions. Les tensions qu'éprouve Jorge dans son désir de stabilité ne sont pas les mêmes que celles de Xavier avec ses relations sentimentales multiples, mais les deux ressentent des tensions. Aucun ne peut se dire plus heureux que l'autre.

En général, les tensions ne peuvent pas disparaître totalement parce que l'intégration sociale ne peut jamais être parfaite. Il y a toujours un espace vide entre la norme sociale et sa réalité. Dans la société capitaliste classique, les individus étaient obligés de s'adapter à un modèle identitaire fort et répressif, tandis que maintenant il s'agit de se construire une identité dans le vide, sans l'aide d'un canevas. Les valeurs comme l'épanouissement de soi, la jouissance ou l'innovation ne donnent pas de normes à suivre, mais des idéaux à atteindre. La difficulté pour les individus contemporains n'est plus de supporter la répression des pulsions, mais les attentes démesurées, narcissiques, qu'ils font peser sur leurs propres vies.

Quoi qu'il en soit, nous avons observé de grands changements dans la structuration du récit de soi. Tous les personnages sont loin du modèle biographique de la modernité classique. La profession ou le métier ne sont plus capables de les définir, leurs relations sentimentales sont instables, ils ont abandonné la planification et la prévision, leur identité n'est plus fixe et inaltérable. Leurs récits de soi prennent en compte de nouvelles dimensions, comme l'imprévisibilité, la contingence et l'incertitude, et en abandonnent d'autres, comme la causalité linéaire, la nécessité ou l'amour romantique, dimensions caractéristiques du récit de la modernité classique.

Nous pensons que les logiques narratives observées dans les cinq films sont semblables à celles qui sont en train d'opérer dans l'ensemble des milieux urbains du capitalisme avancé. Les individus sont des individus fragiles et incertains qui doivent accepter leur radicale contingence.

Il faut noter aussi que l'ensemble de 5 films présente des finales ouverts, des finales où il semble impossible d'imaginer le futur du personnage. Les finales ouverts, dans l'histoire du cinéma, nous renvoient au mouvement des avant-gardes, spécialement à la Nouvelle vague et au Néoréalisme italien. Nous pensons ici à deux films emblématiques, *Les 400 coups* de François Truffaut et *Blow-Up* de Michelangelo Antonioni. Dans le premier, le film s'arrête sur un gros plan de l'enfant qui court à la plage. Le spectateur ne peut pas savoir quel sera la sorte de l'enfant, s'il sera libre ou s'il retournera à l'orphelinat. Dans le deuxième, le film finit sans que le spectateur ni le protagoniste ne sachent ce qui s'est passé dans le parc, quelles sont les circonstances ni le mobile exact du meurtre dont Thomas croit avoir été témoin. Il s'agit de deux finales ouverts exemplaires.

Dans *The end : narration and closure in the cinema* (c1995), Richard Neupert entreprend une analyse des finales des films, faisant la distinction entre finales ouverts et fermés. Sa vision des finals ouverts est pareille à celle développée dans ce mémoire. Cependant, il considère que l'apparition des finales ouverts est en relation uniquement avec la volonté artistique de dépassement des conventions, sans faire le lien avec le contexte social de leur apparition. Nous pouvons nous demander jusqu'à quel point l'irruption des mouvements d'avant-garde dans le cinéma s'explique non seulement par l'évolution propre au milieu du cinéma, mais aussi par les conditions sociales de sa production.

Le contraste avec nos films est saisissant : Truffaut et Antonioni cherchaient à faire évoluer les conventions artistiques, spécialement les structures narratives. Il fallait surmonter le schème classique aristotélien de l'amorce, du nœud et du dénouement pour représenter la vraie vie. Par contre, nos cinq films n'ont aucune prétention avant-gardiste. Ce sont des films qui s'appuient sur les conventions narratives, pour être vus par le grand public. Les cinq ont été, en fait, des succès commerciaux.

La nouveauté qui constitue dans les années 1960 le finale ouvert est devenu aujourd'hui une convention, un lieu commun du cinéma. Pourquoi ? Nous voudrions avancer ici l'hypothèse que, dans cette relation dynamique entre réalité et fiction mise en relief par Paul Ricœur, le caractère du vraisemblable a changé, et ce qui était choquant il

Il y a quarante ans est devenu de nos jours la meilleure description possible de la réalité. Cela veut dire que si les spectateurs d'aujourd'hui jugent un film par rapport à sa vraisemblance, elle est une réalité changeante et ouverte, et en conséquence les finales ouverts décrivent mieux leurs expériences quotidiennes.

Les finales fermés des films classiques d'Hollywood nous semblent aujourd'hui non seulement trop heureux, mais surtout trop irréels. Le spectateur contemporain qui attend un récit réaliste dirait tout simplement : ce n'est pas comme ça que ça se passe ! Individus dans la mouvance, notre réalité est tellement chaotique et complexe que nous acceptons difficilement des films linéaires avec des solutions trop simples. L'ancien réalisme est devenu complètement étrange.

Une dernière conclusion. L'utilisation du cinéma comme révélateur social nous semblait au début de notre démarche comme un grand défi. Une fois achevée, nous nous sentons renforcés dans notre approche. Avec les précautions méthodologiques adéquates, le cinéma peut servir parfaitement à enrichir notre connaissance du social. Il est, en fait, une très riche source d'information sur les configurations sociales en marche, spécialement les structures symboliques et imaginaires contemporaines.

APPENDICE : CAPTURES DES FILMS ANALYSÉS
DIAS DE FUTBOL

Codes



Narration conventionnelle



Décors stéréotypés

Amorce



Une relation de couple routinière



Un travail aliénant

Nœud



Violeta abandonne Jorge

Jorge rencontre Barbara

Dénouement



Jorge veut partir avec Barbara...



mais reste avec Violeta

WONDERLAND

Codes



Apertures du diaphragme

Grands panoramiques

Amorce



Les rendez-vous de Nadia

La grossesse de Molly

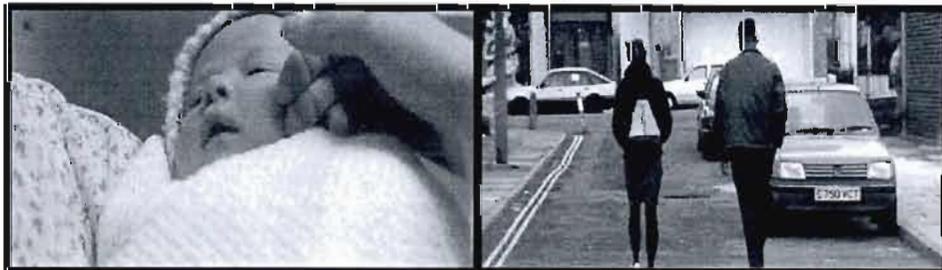
Nœud



Le mari de Molly panique

Debbie retrouve Jack

Dénouement



Alice

Nadia et son admirateur secret

101 REIKJAVIK

Codes



Importance des intérieurs

Vision négative de la nature

Amorce



Internet

Les bars

Nœud



Le réveillon du Nouvel An

Le souper avec les parents de Hofy

Dénouement

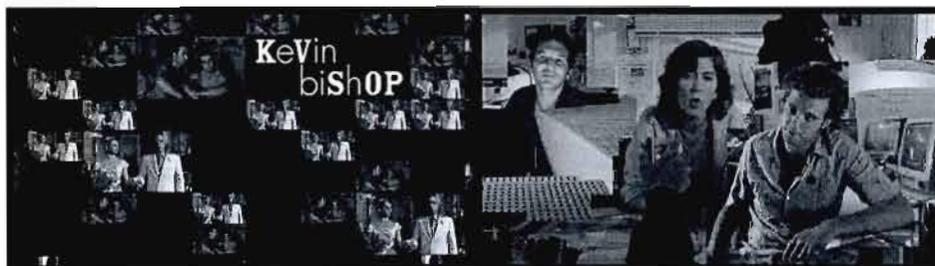


Hlynur tente de se suicider

La famille ensemble

POUPEES RUSSES

Codes



Générique hétérodoxe

Innovations visuelles

Amorce



Toujours célibataire

Écrivain pigiste

Nœud



La topmodel

Wendy

Dénouement



Mariage et...

Réconciliation

MOITIE GAUCHE DU FRIGO

Codes



Insertion de génériques

Apparition de l'équipe de tournage

Amorce



Envoyer de CV's

Aller au chômage

Nœud



Christophe rencontre Odile

Diète de carottes et pop-corn

Dénouement



Christophe confronte Stéphane

Vendeur d'encyclopédies à Vancouver

RÉFÉRENCES

- Attali, Jacques. 1982. *Histoires du temps*, Paris : A. Fayard.
- Aubert, Nicole. *Le culte de l'urgence : la société malade du temps*. Paris, Flammarion.
----- . 2004. *L'individu hypermoderne*, Ramonville-Saint-Agne [France] : Erès.
- Aumont, J. (Jacques) et Michel Marie. 2001. *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris : F. Nathan.
- Bauman, Zygmunt. 1987. *Legislators and interpreters: on modernity, postmodernity and intellectuals*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press
----- . 1991. *Modernity and ambivalence*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
----- . c2000. *Liquid modernity*, Cambridge: Polity Press, Malden, MA , Blackwell.
----- . 2004. *L'amour liquide*, traduit de l'anglais par Christophe Rosson, Rodez, Le Rouergue Chambon.
----- . 2005. *Liquid life*, Cambridge: Polity.
- Beck, Ulrich. 2003. *La société du risque*, Paris : Flammarion, traduction de Laure Bernardi.
- Beck, Ulrich, Giddens, Anthony, and Lash, Scott. 1994. *Reflexive modernization : politics, tradition, and aesthetics in the modern social order*, Publisher Cambridge, UK: Polity Press in association with Blackwell Publishers.
- Bellah, Robert Neelly. c1985. *Habits of the heart : individualism and commitment in American life*, Berkeley: University of California Press.
- Berger, Ronald et Richard Quinney. 2005. *Storytelling sociology: narrative as social inquiry*. Boulder, Colo.: Lynne Rienner Publishers.
- Blandford, Steven ; Grant, Barry Keith ; Hillier, Jim. 2001. *The film studies dictionary*, London Arnold, New York: Co-published in the United States of America by Oxford University Press.
- Boltanski, Luc, et Chiapello, Ève. 1999. *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris : Gallimard.

- Bordwell, David and Carroll, Noël. 1996. *Post-theory : reconstructing film studies*, Madison: University of Wisconsin Press.
- Bordwell, David, Thompson, Kristin. 2000. *L'art du film : une introduction*, traduit de l'américain par Cyril Beghin, Paris : De Boeck.
- Boudindhomme, Christian, (dir.), Rainer Rochlitz (dir.), Jean-Pierre Bobillot, Paul Ricoeur et Carlos Oliveira. 1990. «*Temps et récit*» de Paul Ricoeur en débat. Paris: Cerf.
- Boutinet, Jean-Pierre. 2004. *Vers une société des agendas: une mutation de temporalités*. Paris: Presses universitaires de France.
- Brylla, Catalin. 2004. «How are films endings shaped by their socio-historical context? » *Image & Narration* n°8 (mai). En ligne, imageandnarrative.be/issue08/catalynbrylla/htm. Consulté février 2007.
- Casetti, Francesco. 1999. *Les théories du cinéma depuis 1945*, traduit de l'italien par Sophie Saffi, Paris : F. Nathan.
- Castells, Manuel. 2001. *L'ère de l'information*, traduit de l'anglais par Philippe Delamare, Paris : A. Fayard.
- Cavell, Stanley. 1993. *A la recherche du bonheur : Hollywood et la comédie du remariage*, trad. de l'anglais par Christian Fournier et Sandra Laugier, Paris : Cahiers du cinéma.
- Cohen, Daniel. 1999. *Nos temps modernes*, Paris : Flammarion.
- Coninck, Frédéric de. 1995. *Travail intégré, société éclatée*. Paris : Presses universitaires de France.
- Dosse, François. 1997. *Paul Ricœur, le sens d'une vie*. Paris : La découverte.
- Dubar, Claude. 2000. *La crise des identités*, Paris : Presses Universitaires de France.
- Ehrenberg, Alain. 1996. *L'individu incertain*, Paris : Hachette,
----- . 2000. *La fatigue d'être soi : dépression et société*, Paris : O. Jacob.
- Esquenazi, Jean Pierre, et Odin, Roger. 2000. *Cinéma et réception*, Paris : Hermès.
- Gaudreault, André; Jost, François. 1994. *Le récit cinématographique*, Paris : F. Nathan.
- Giddens, Anthony. 1991. *Modernity and self-identity : self and society in the late modern age*, Stanford, Calif.: Stanford University Press.
----- . 1992. *The transformation of intimacy: sexuality, love, and eroticism in modern societies*, Stanford, Calif.: Stanford University Press.
- Gilbert, Muriel. 2001. *L'identité narrative: une reprise à partir de Freud de la pensée de Paul Ricœur*. Genève: Labor et fides.

Godin, Antoine. 200, 20 octobre. «Philippe Falardeau, l'autocritique». Canoë.com. En ligne, <http://canoe.com/divertissement/cinema/entrevues/2006/10/20/2078107-ca.html>. Consulté avril 2007.

Gorz, André. 1988. *Métamorphoses du travail, quête du sens : critique de la raison économique*, Paris : Galilée.

Groethuysen, Bernhard. 1995. « De quelques aspects du temps, Notes pour une phénoménologie du récit », dans *Philosophie et histoire*, Paris : A. Michel, 359 p.

Holstein, James A., et Jaber F. Gubrium. 2000. *The self we live by : narrative identity in a postmodern world*. New York : Oxford University Press.

Jeffries, Stuart. 2000. «Michael Winterbottom's Wonderland», indieWIRE, 28 juillet. En ligne, http://indiewire.com/people/int_Winter_Michael_000728.html. Consulté mai 2007.

-----, 2001. «Cold Fever : Baltasar Kormakur Ushers Icelandic New Wave with '101 Reykjavic'». indieWIRE, 25 juillet. En ligne, http://indiewire.com/people/int_Baltasar_Kormak_010725.html. Consulté mai 2007.

Kermode, Frank. 1977. *The sense of an ending*, New York, N.Y. : Oxford University Press.

Lasch, Christopher. 2000. *La culture du narcissisme*, traduction de l'anglais par Michel L. Landa, Castelnau-le-Lez : Climats.

Leigh, Danny. 2005. «Fantasy Iceland». *The Guardian*, 25 mai. En ligne, film.guardian.co.uk/interview/interviewpages/0,6737,496072,00.html. Consulté avril 2007.

Lejeune, Philippe. 1980. *Je est un autre*, Paris : Éditions du Seuil.

Linde, Charlotte. 1993. *Life stories : the creation of coherence*. New York : Oxford University Press.

Lyotard, Jean François. 1979. *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris : Éditions de Minuit.

Lipovetsky, Gilles. 1996. *L'ère du vide : essais sur l'individualisme contemporain*, Gallimard : Paris.

-----, 1992. *Le crépuscule du devoir : l'éthique indolore des nouveaux temps démocratiques*, Paris : Gallimard.

McAdams, Dan., Ruthellen Josselson et Amia Lieblich. c2001. *Turns in the road : narrative studies of lives in transition*. Washington D.C. : American Psychological Association.

Martuccelli, Danilo. c2002. *Grammaires de l'individu*, Paris : Gallimard.

Méda, Dominique. 1998. *Le travail : une valeur en voie de disparition*, Paris : Flammarion.

- Metz, Christian. 1977. *Langage et cinéma*, Paris : Albatros.
- Moine, Raphaëlle. 2002. *Les genres du cinéma*, Paris : Nathan.
- Mora, Miguel. 2003. «De como enamorarse de siete perdedores». *El País*, 9 mars.
- Morin, Edgar. 1956. *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris : Éditions de Minuit.
- Morny, Joy, dir., .1997. *Paul Ricœur and narrative: context and contestation*, Calgary: Calgary University Press.
- Neale, Stephen. c1980. *Genre*, London : British Film Institute.
- Neupert, Richard John. c1995. *The end : narration and closure in the cinema*, Detroit : Wayne State University Press.
- Odin, Roger. 1990. *Cinéma et production de sens*, Paris : A. Colin.
- Ouellet, Pierre. 2002. *Identités narratives*, Québec : CELAT, Les Presses de l'Université de Laval.
- . 2003. *Le soi et l'autre*, Québec : CELAT, Les Presses de l'Université de Laval.
- Pearson, Roberta E. ed.; Simpson, Philip ed. 2000. *Critical dictionary of film and television theory*, London : Routledge.
- Pineau, Gaston. 2002. *Les histoires de vie*, Paris : Presses Universitaires de France.
- Pronovost, Gilles. 1996. *Sociologie du temps*, Bruxelles : De Boeck-Wesmael.
- Ricœur, Paul. 1991. *Temps et récit*, Paris : Éditions du Seuil.
- . 1996. *Soi-même comme un autre*, Paris : Éditions du Seuil.
- . 1997. *La métaphore vive*, Paris : Éditions du Seuil.
- Schlueter, June. 1995. *Dramatic closure*, Rutherford, N.J. : Fairleigh Dickinson University Press.
- Sennett, Richard. 1995. *Les tyrannies de l'intimité*, trad. de l'américain par Antoine Berman et Rebecca Folkman, Paris : Seuil.
- . 2000. *Le travail sans qualités*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris : A. Michel.
- Sklar, Robert. 1994. *Movie-made America : a cultural history of American movies*, New York : Vintage Books.
- Sorlin, Pierre. 1977. *Sociologie du cinéma*, Paris : Aubier-Montaigne.
- Taylor, Charles. 2003. *Les sources du moi : la formation de l'identité moderne*, traduit de l'anglais par Charlotte Melançon, Montréal : Boréal.

Torreiro, Mirito. 2003. «Chicos de barrio». *El País*, 19 mars.

Zizek, Slavoj. 2005. *Lacrimae rerum*, traduit de l'anglais par Christine Vivier, Paris : Éditions Amsterdam.

Zoll, Rainer. 1992. *Nouvel individualisme et solidarité quotidienne*, Paris : Kimé.