

Ordre, vitesse et fréquence: étude de la temporalité du
récit filmique «Vivre me tue»

دراسة للزمن في النص السينمائي (الحياة تقتلني):
الترتيب والسرعة والتكرار

Dr. Rania Khalifa

Assistant Professor département de la langue française
faculté des Langues, Université de Ain-Chams

د. رانيا خليفة

أستاذ مساعد بقسم اللغة الفرنسية

كلية الألسن - جامعة عين شمس

Résumé :

Notre recherche constitue une étude de la narration du récit filmique « Vivre me tue ». C'est en fonction de la catégorisation genettienne de l'ordre dont relèvent les phénomènes d'anticipation et de rétrospection, de la vitesse dont relèvent la rapidité (ellipse) ou la lenteur (pause descriptive) de la narration, et de la fréquence (l'itératif, le répétitif et le singulatif), que nous avons essayé de voir si la théorie genettienne est valable pour la narration filmique ou non. Notre étude emprunte à la fois au parcours formalisé par Gérard Genette et à la réflexion sur l'expression, sur le matériau audiovisuel. A cet égard, il ne faut point oublier Christian Metz qui a été le premier à mettre en évidence la grammaire de ce langage et ses nombreuses dimensions, psychologiques, sociologiques ou culturelles.

Mots-Clés : narration filmique- anticipation-rétrospection- ordre- vitesse-tranche temporelle

Abstract:

Our research is a study of the narratology of the movie "Living Kills Me". It is according to the categorization established by Gérard Genette and concerning the order (anticipation and retrospection) the velocity (the rapidity or the slowness) of the narration and the frequency (The iterative, the repetitive, and the singular), which we have tried to see if the theory is valid for filmic narration or not. In this regard, we must not forget Christian Metz who was the first to highlight the grammar of this language and its many dimensions, psychological, sociological or cultural.

Key-words: filmic narration, anticipation, retrospection, order, velocity, time.

الملخص:

يعد بحثنا دراسة للزمن في فيلم "الحياة تقتلني". ونحاول فيه معرفة إمكانية تطبيق التصنيف الذي أعده جيرار جونيت على النص السينمائي. يقوم البحث على دراسة ٣ ظواهر: الترتيب (الظواهر الاستباقية أو المسترجعة)، السرعة (المشهد الناقص أو البطيء وما هو ما يسمى وقفة وصفية)، والتكرار. وتقوم الدراسة على النظريات الخاصة بالمواد السمعية والبصرية ولا سيما تلك الخاصة بكريستيان ميترز الذي قام بتسليط الضوء على قواعد اللغة والكثير من أبعادها النفسية والاجتماعية والثقافية.

الكلمات المفتاحية: السرد السينمائي- الاستباق- العودة إلى الوراء- الترتيب- السرعة- الزمن.

Ordre, vitesse et fréquence: étude de la temporalité du récit filmique «Vivre me tue»

1- Introduction

L'adaptation des romans au cinéma a depuis longtemps attiré l'attention des chercheurs qui se sont penchés le plus souvent sur l'analyse des modifications qui ont touché le scénario pour qu'il passe du code romanesque au code visuel, ou sur l'étude des personnages. Dans la présente étude, nous n'allons plus chercher à délimiter un terrain de comparaison entre le récit romanesque et celui filmique mais nous allons plutôt étudier la fonction narrative qui, en fait, constitue une fonction commune aux deux langages : cinématographique et littéraire, et ce à travers l'analyse de la temporalité du film « *Vivre me tue* » de Jean-Pierre Sinapi.

C'est en fonction de la catégorisation genettienne de *l'ordre* dont relèvent les phénomènes d'anticipation et de rétrospection, de la *vitesse* dont relèvent la rapidité (ellipse) ou la lenteur (pause descriptive) de la narration, et de la *fréquence* (l'itératif, le répétitif et le singulatif), que nous allons voir si cette typologie est valable telle quelle pour le cinéma et en quoi le récit filmique dont la matière d'expression est l'image va être différent du récit littéraire qui puise toute sa magie dans le mot.

« *Vivre me tue* » est un film fort sur les problèmes de la deuxième génération de l'immigration, sur la fraternité et sur l'amour. Le film constitue l'adaptation du roman de Paul Smaïl, portant le même titre¹. Il s'agit de l'histoire de deux frères français d'origine maghrébine : Paul, l'aîné, passionné de littérature, a fait de brillantes études, pourtant il peine à décrocher un emploi; il se contente de livrer les pizzas le matin et de travailler comme gardien, la nuit. A son opposé, Daniel, le cadet, est l'exemple du raté social. Ayant échoué à obtenir son bac, il rêve de devenir Monsieur Muscle, ce qui l'incite au dopage et entraîne sa mort. Les noms des héros s'avèrent pertinents et très significatifs. A l'instar du titre du film qui comprend une antithèse (la vie vs la mort), les noms des protagonistes reflètent leur double identité, un prénom français et un nom de famille purement arabe, Smaïl. Paul tente même de prononcer son nom sur un mode anglais en disant « smile » afin de voiler ses origines arabes.

Le nom arabe souligne l'origine ethnique des héros, leur déchirement et leur tiraillement entre deux cultures, complètement paradoxales.

Mais comment la narration filmique va-t-elle nous transmettre cette ambivalence et ce conflit. C'est ce que nous allons voir dans les quelques pages qui suivent.

2-Organisation temporelle du récit filmique

Tout récit filmique est pris au sens d'un :

« [...] *texte narratif qui prend en charge l'histoire à raconter. Mais cet énoncé, qui n'est formé dans le roman, que de langue, comprend au cinéma des images, des paroles, des mentions écrites, des bruits et de la musique, ce qui rend déjà l'organisation du récit filmique plus complexe* » (Ben Ameer Darmoni, 2000 : 77-78).

Selon Christian Metz, « *le récit est une séquence deux fois temporelle : il y a le temps de la chose-racontée et le temps du récit (temps du signifié et temps du signifiant)* » (Metz, 1968 : 27). Il fait donc selon Genette la distinction entre « *l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif* » et « *l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire* » (Genette, 1972 : 78-79).

Toute discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit laisse paraître une anachronie qui peut être soit une *analepse* ou une « *évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où on se trouve* » (Genette, 1972: 82) soit une *prolepse*, ou évocation d'un événement ou d'une action postérieure et ultérieure au point de l'histoire où l'on se trouve. Pour Genette, l'histoire est :

« *Le signifié ou contenu narratif [...]. [Le] récit proprement dit [est] le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et [la] narration est l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place* » (Genette, 1972 : 72)

De son côté, André Gaudreault a proposé de maintenir la notion du récit à un haut niveau de généralité, c'est-à-dire que tout message qui communique une histoire devrait être considéré comme un récit et « *que la différence entre l'écrit, la scène et le film - qui correspondent respectivement au récit scriptural, au récit scénique et au récit filmique - n'est qu'une différence d'espèce narrative à l'intérieur du genre narratif.* » (Gaudreault, 1999 : 40)

De ce qui précède, nous pouvons assurer que le récit filmique n'est pas du récit plus du film, mais du film qui narre.

Pour sa part, Christian Metz, étant un linguiste, a proposé une grammaire pour le récit filmique. Dans son livre « *La grande syntagmatique de la bande image* », notre théoricien a proposé une classification des unités du film en segments autonomes.

Pour lui, un segment autonome est un « *épisode* » de l'intrigue. Lesdits segments se divisent en trois catégories : les plans autonomes, les syntagmes a-chronologiques et les syntagmes chronologiques. Toutefois, sa typologie n'est pas si simple ; chaque catégorie comportant des sous-types. Les plans autonomes peuvent comporter par exemple soit des plans séquences soit des inserts non-diégétiques, des inserts subjectifs, des inserts diégétiques déplacés ou des inserts explicatifs. Concernant les syntagmes a-chronologiques, ils sont soit parallèles soit en accolade. Dans les deux cas, il n'y a pas de simultanéité temporelle entre les motifs filmiques. Les syntagmes chronologiques, par contre, sont basés sur le lien temporel. Nous pouvons y discerner le syntagme descriptif, le syntagme alterné, la scène (où l'action est présentée sans hiatus) et la séquence qui s'étend sur une durée plus longue mais qui comporte des hiatus diégétiques (Metz, 1968).

Dans le film « *Vivre me tue* », le temps du récit premier (appelé aussi temps de la fiction pendant lequel se situe l'aventure racontée) n'est pas déterminé, encore moins les retours en arrière. Il n'y a pas d'indicateurs tels que le fondu ou l'intertitre. Toutefois, nous pouvons affirmer qu'il s'agit d'un temps récent, contemporain. Les décors, les tenues vestimentaires, l'usage des téléphones et des ordinateurs portables nous peignent une vie française des années 90. Quant aux souvenirs, ils

ne sont pas assez lointains, puisque nous ne remontons pas à l'enfance des héros.

Il s'agit d'un film jalonné par de multiples décrochements temporels, surtout par des flashbacks.

Le film commence par l'apparition d'un jeune - que la caméra suit de son dos- sur un quai longeant la mer. Il s'arrête pour s'informer auprès d'un passant qui le croise à propos de l'hôpital. Y arrivant à l'hôpital, le jeune homme dont les traits physiques nous laissent penser que c'est un Arabe demande à la réceptionniste de voir son frère dont le nom de famille est Smaïl. Ce dernier, bien qu'il se trouve alité dans l'unité de soin intensif, se réveille à l'écoute de la voix de son frère, s'habille et décide de partir. Pour lui, il n'y a aucun besoin de rester à l'hôpital, sa maladie n'est pas grave, il est fort et peut supporter ses douleurs. Toutefois, à peine arrive-t-il à la porte, qu'il sent un malaise et décide de retourner à l'unité de soin intensif. Après s'être rassuré que son frère va mieux, le protagoniste quitte l'hôpital et retourne au quai. D'un seul coup, on le trouve debout sur le quai d'une station attendant un train sur lequel est écrit SNCF et d'où son frère descend. Le changement d'espace nous transporte dans un autre monde. S'agit-il d'un récit rétrospectif ou par contre prospectif ? S'agit-il d'un souvenir ou plutôt d'un désir de voir son frère rétabli? Rien ne nous permet de trancher mais la rupture est bien claire. Le dialogue s'instaure entre les deux jeunes hommes qui jubilent de s'être vus. Nous commençons à savoir que le frère a passé une semaine en Allemagne (Hambourg) et que durant cet intervalle de temps, il a reçu plusieurs offres de nombre de clubs. Les événements se poursuivent en France, on suit les deux frères dans différents lieux. Ce n'est qu'après quelques minutes de confusion que le spectateur commence à rassembler les indices qui lui sont donnés et qu'il s'assure qu'il s'agit d'un souvenir. Toutefois, ce souvenir ne sera pas le dernier, il sera suivi par nombre de flashbacks qui nous pousseront à nous poser les questions suivantes :

Comment ce récit filmique est-il agencé ? Quelles sont les durées des différentes anachronies et quand interviennent-elles? Y a-t-il des indicateurs temporels qui nous permettent de préciser l'amplitude et la portée des anachronies ?

Le tableau suivant nous permettra d'éclaircir les ruptures temporelles tout en essayant de segmenter le film en fonction de la typologie esquissée par Christian Metz, que nous avons susmentionnée :

	La durée du récit filmique	Temps du récit premier vs flash-back	Segmentation du film
A	00 :00- 05 :43	Récit premier	En Allemagne, le protagoniste va à l'hôpital pour voir son frère. C'est le début du film, la séquence inaugurale est formée de plusieurs scènes et plans.
B	05 :44- 08 :50	Flash-back	En France, retour du frère après une semaine passée à Hambourg. On suit partout les fils Smail. Séquence formée de plusieurs scènes.
C	08 :51- 09 :20	Récit premier	En Allemagne, le protagoniste prend son petit-déjeuner dans un café. Plan autonome.
D	09 :21- 09 :57	Flash-back	En France, Paul se présente. Bien que concise, cette présentation nous fait savoir que le protagoniste s'appelle Paul, il habite au XVIII ^e arrondissement. Titulaire d'un DEA sur Moby Dick ² , il est au chômage depuis 18 mois. Plan autonome.
E	09 :58- 10 :32	Récit premier	En Allemagne, Paul quitte le café et erre dans les rues. Le train est un leitmotiv qui déclenche le souvenir. Une séquence formée de quelques plans.
F	10 :33- 18 :45	Flash-back	En France, Daniel refuse de travailler chez Pizza Speed (comme Paul) ou à la SNCF où son père travaillait. Paul

			continue ses entraînements dans la salle de boxe et passe un entretien dans la société Aligrofam : échec cuisant. Daniel passe une interview à la SNCF, rate les tests de logique et obtient le statut de travailleur handicapé. Syntagme alternant qui « <i>ne repose plus sur l'unité de la chose narrée mais sur celle de la narration, qui maintient rapprochés des rameaux différents de l'action</i> » (Metz, 1966: 121).
G	18 :46- 19 :04	Récit premier	En Allemagne, Paul se tient debout devant la mer. Plan autonome.
H	19 :05- 24 :16	Flash-back	En France, la rencontre avec Myriam dans un café du coin et la naissance d'une liaison entre les deux jeunes (Paul et Myriam). Une séquence.
I	24 :17- 26 :21	Récit premier	En Allemagne, Paul quitte le quai, retourne à l'hôpital et reste un peu avec son frère dont l'état se détériore. Une séquence.
J	26 :22- 58 :16	Flash-back	En France, Paul est furieux de son frère qui a commencé à se doper. Sa relation avec Myriam se consolide. Paul lui révèle le rêve de sa vie : devenir écrivain. Daniel quitte la maison familiale et s'installe chez Paul. Ce dernier aide Myriam dans l'agrégation. On assiste à la suite de l'interview qui a figuré à la neuvième minute.

			Si la 1 ^{ère} interview était vouée à l'échec à cause de la physionomie arabe de Paul, la 2 ^e fut ratée à cause de sa personnalité indécise. Myriam passe l'examen oral. Daniel vole 300 euros de la caisse de la pizzeria, ce qui vaut aux 2 frères d'être expulsés. Daniel, se dirige vers un sexodrome. Il fait apprendre à Paul la maladie de leur père atteint d'un cancer à l'estomac. La scène suivante, nous assistons à l'enterrement du père. Un syntagme alternant.
K	58 :17- 1 :00	Récit premier	En Allemagne, Paul erre dans les rues, voit les affiches des spectacles érotiques de son frère et s'assoit devant l'hôpital. Une séquence.
L	1 :01- 1 :11 :50	Flash-back	En France, Paul se souvient d'un spectacle raté de Daniel. A force de prendre des dopes, Daniel a commencé à crever, c'est le début de sa fin. Les choses vont de mal en pis pour les fils Smâil. Myriam est reçue à l'agrégation et est au septième ciel. C'est la liesse des deux amants. Ils vont assister à un match de Lens. Se sentant exclu de l'univers de Myriam, Paul décide de se retirer de sa vie en douceur. Syntagme alternant.
M	1 :11 :51- 1 :12 :05	Récit premier	Plan rapproché sur Paul toujours devant l'hôpital en Allemagne. Plan autonome.
N	1 :12 :06-	Flash-back	En France, Daniel va voir Paul

	1 :14 :53		à l'hôtel où il travaille, il lui annonce son départ en Allemagne pour travailler dans des spectacles. Une scène.
O	1 :14 :54- 1 :23 :15	Récit premier	Paul rentre à l'hôpital, parle un peu avec son frère dont l'état dégénère. Dans la scène qui suit, l'infirmière vient lui annoncer la mort de Daniel. Le ciel pleut. Paul quitte l'hôpital et va récupérer les affaires de Daniel. Il rentre à Paris portant entre les mains les cendres de son frère. D'un seul coup, on voit Paul en train de négocier les conditions de vente d'une entreprise, on découvre que c'est une interview et que la société le filme pour évaluer sa compétence. Surprise : il est reçu, sa performance est remarquable. Contrairement à nos attentes, Paul réfléchit un peu ensuite retire sa candidature. Il marche dans la rue et par voix off, il dit qu'il va écrire tout ce qui lui vient dans la tête, c'est le premier pas dans la réalisation de son rêve d'écrivain. Deux séquences.

Dans le tableau précédent, la séquence est vue comme

« une unité plus inédite, plus spécifiquement filmique encore, celle d'une action complexe (bien qu'unique) se déroulant à travers plusieurs lieux et « sautant » les moments inutiles. A l'intérieur de la séquence, il y a des hiatus diégétiques, bien que réputés insignifiants, du moins au plan de la dénotation (les

moments sautés sont « sans importance pour l'histoire »). Contrairement à la scène la séquence n'est pas le lieu où coïncident — ne serait-ce qu'en principe — le temps filmique et le temps diégétique » (Metz, 1966 : 121).

En effet, le tableau que nous venons de dresser s'appuie sur l'analyse macroscopique du film. Toutefois, une analyse microscopique de chaque tranche temporelle laissera paraître des subdivisions à l'intérieur de chaque séquence ou syntagme alternant. Par exemple, bien que la tranche temporelle F soit marquée par le syntagme alternant, elle comporte des scènes (l'interview que passe Paul, le dialogue entre les deux frères dans lequel Daniel évoque son test à la SNCF) et un syntagme descriptif (celui qui clôt cette tranche temporelle et dans lequel le spectateur voit les deux frères sur leurs scooters). Idem pour la tranche temporelle J qui englobe des syntagmes descriptifs (l'oral de Myriam et le spectacle de Daniel, des scènes (la découverte du dopage de Daniel, l'enterrement du père, l'interview de Paul) et des séquences (la réconciliation avec Myriam et le travail de Paul dans l'hôtel de passe).

La tranche temporelle L fait côtoyer des syntagmes descriptifs (le spectacle de Daniel) aussi bien que des séquences (la rupture de la liaison entre Paul et Myriam).

Ce qui veut dire que le modèle assez rigide de Metz peut être d'une référence très utile sans pouvoir être appliqué au pied de la lettre. Chaque film, fruit de la création de son metteur en scène, dispose d'une segmentation qui lui est propre. Les segments et syntagmes metziens peuvent se trouver non seulement côte à côte dans un film, mais bien plus enchâssés les uns dans les autres. Comme nous l'avons vu, un syntagme alternant peut contenir d'autres scènes et séquences. Les cloisons entre les unités metziennes ne sont pas étanches et tendent à disparaître surtout dans les films qui ne sont pas classiques.

Par ailleurs, nous avons remarqué qu'un même syntagme peut accepter deux classifications. Par exemple, du point de vue microscopique, les entraînements de Paul dans les salles de boxe peuvent être vus comme des scènes, alors que d'un point de vue plus global, ils sont des syntagmes parallèles, étant donné qu'ils se répètent tout au long

du film et que le montage les rapproche des scènes des interviews que passe Paul. Dans la tranche temporelle F, le coup que reçoit Paul par Diop, le boxeur, précède le coup qu'il va recevoir dans la scène qui suit et qui constitue l'entretien à la société Aligrofam.

Et qu'en est-il des flashbacks qui sont de véritables interpolations et qui constituent le fondement principal de notre récit filmique? En effet, toujours selon Metz, tous les souvenirs, rêves, hallucinations, prémonitions sont de l'ordre des images subjectives qui constituent un sous-type d'insert, lui-même se dérivant des plans autonomes. Metz fait la différence entre images non diégétiques, images subjectives, images réelles mais déplacées et finalement inserts explicatifs. En revanche, nous pensons que cette typologie assez rigide n'est pas valable pour « *Vivre me tue* », tous les flashbacks y figurant sont à la fois subjectifs (puisque'ils sont des souvenirs du protagoniste mais qui furent objectivisés du fait que les spectateurs les voient), déplacés (comme nous allons le montrer) et fortement explicatifs sur le plan diégétique. Ils peuvent par la suite mériter l'appellation de syntagmes alternants.

2.1. L'ordre dans « Vivre me tue »

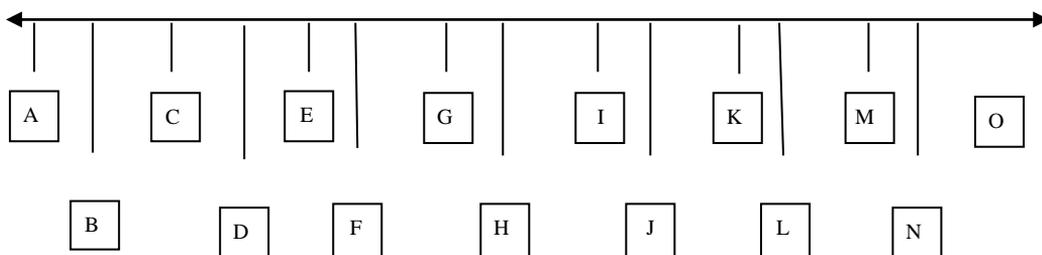
Passons maintenant à l'analyse de l'ordre dans « *Vivre me tue* ». Le film commence, en effet, en Allemagne et se termine en France. Le tableau précédent assure que le présent est toujours imprégné du passé. Le récit premier fait des sauts et des bonds en arrière grâce au tremplin du présent. Ce n'est qu'après 1h14m de souvenirs, de dédale entre les différentes tranches temporelles et de va-et-vient entre le passé et le présent que les retours en arrière s'arrêtent pour permettre au récit premier de prendre libre cours et de continuer sa progression. L'ordre de l'histoire et celui du récit semblent être pris dans des vents contraires. Si la durée totale du film est d'1h 24mn, 17 :07 mn sont consacrées au récit premier contre 43 :17mn au flash-back. La disproportion est bel et bien évidente.

Selon Odile Bächler, la première apparition d'un retour en arrière cinématographique remonte à 1909, avec *Napoleon – Man of Destiny*, produit par Vitagraph. A l'époque, il était basé sur

« la substitution (ou le rajout) d'un discours imagé à la place (ou en plus) du procédé écrit. [...] Dans les années 40 et 50, la référence explicite [...] à la littérature [...] entraîne une réapparition assez dense du flash-back et un usage très dense de la "voix-je" inspirée de l'écriture à la première personne » (Bächler, 1999 : 25-26).

Pour André Gaudreault et François Jost, le flash-back est « un retour en arrière au niveau verbal combiné avec une représentation visuelle des événements qui nous sont racontés par un narrateur » (Gaudreault et Jost, 1990 : 109).

Mais qu'en est-il des flashbacks dans « *Vivre me tue* », est-ce qu'ils entretiennent un ordre chronologique entre eux, c'est-à-dire est-ce que Paul évoque d'abord les souvenirs les plus lointains ensuite ceux qui sont plus proches ? La réponse est à la négative. En effet, l'insertion de différents segments temporels n'est pas aussi simple que l'on pourrait le croire. Elle répond à une structure plus compliquée qui peut être schématisée de la sorte :



Si le temps du récit premier sera symbolisé par le chiffre (2) et si le passé sera symbolisé par le chiffre (1) –étant donné qu'il a eu lieu chronologiquement parlant avant le présent-, nous aurons le zigzag suivant :

A2, B1, C2, D1, E2, F1, G2, H1, I2, J1, K2, L1, M2, N1, O2

En effet, le premier flash-back (B) n'est pas celui le plus lointain, par contre il est le plus proche par rapport au temps du récit premier, il aurait même dû intervenir dans le 14^{ème} segment temporel. Ce qui veut dire que le B est subordonné à N, c'est sa suite. Mais le narrateur a anticipé cette séquence pour deux raisons : primo, susciter la curiosité du

spectateur, passionné de savoir pour quelle raison Daniel qui était bien stylé et heureux dans le passé est devenu dans un état si lamentable. Secundo, donner certains indices relatifs à la vie des deux héros. Ils vivent en France, leur pays natal, et non pas en Allemagne comme le spectateur pourrait le croire du fait que c'est le lieu où se déroule la première séquence. L'Allemagne est juste un espace qui a accueilli Daniel et lui a offert une chance de travail. On pourrait donc qualifier cette séquence de prolepse par rapport à l'analepse. C'est-à-dire qu'elle fait une anticipation par rapport à la rétrospection.

Ce même procédé narratif fut utilisé dans le segment temporel D, dans lequel on voit Paul en train de se présenter. En fait, ce souvenir qui a figuré à la 9^e minute du récit filmique fut complété dans le segment temporel J. Les deux segments sont par la suite liés thématiquement et temporellement. Une même scène rétrospective a été scindée en deux et a occupé deux moments différents dans le récit filmique. J est donc subordonné à D, le narrateur a anticipé une partie de la scène pour donner certains repères au spectateur. Il ne veut pas le livrer dans un labyrinthe total, il se contente de lui donner les informations par compte-gouttes, il éclaire une partie de la réalité tout en laissant les autres dans l'ombre. L'histoire se reconstitue progressivement dans le film.

Si nous tentons de rétablir l'ordre chronologique des analepses et des prolepses par rapport aux analepses, nous aurons la structure suivante :

A2, C2, E2, F1, G2, H1, I2, D1, J1, K2, L1, M2, N1, B1, O2

Il y a donc deux niveaux de discontinuité dans notre récit filmique : l'un concernant le récit (saccadé par les multiples flashbacks) et l'autre les retours en arrière qui ne suivent pas l'ordre habituel. Ce qui veut dire que l'insertion des analepses et des prolepses par rapport aux analepses s'est faite soit par l'enchaînement soit par l'enchâssement.

Les souvenirs, images mentales, apparaissent sans ordre. « *Ces interruptions dans la continuité diégétique favorisent précisément chez le spectateur un sentiment de la vie subjective, comme si le temps ne pouvait*

plus être aussi mesurable qu'à l'ordinaire, et que l'unité de la représentation était mise en cause » (ZHU: 219).

Outre ces deux prolepses par rapport aux analepses, toutes les autres anachronies furent des analepses.

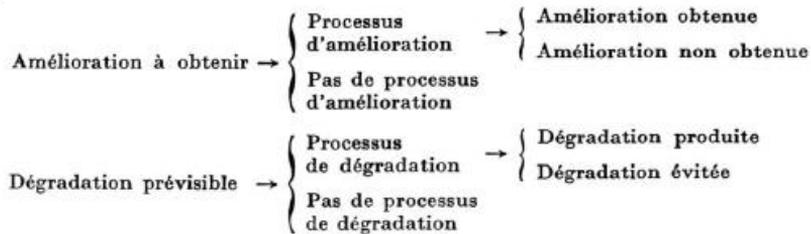
« La prolepse, en tant que procédé narratif, est manifestement beaucoup moins fréquente que la figure inverse (l'analepse), au moins dans la tradition narrative occidentale. La raison en est simple : selon la conception générale du roman traditionnel, surtout celle du XIX siècle, la prolepse s'accommode mal du souci du suspense narratif. Le narrateur doit sembler découvrir en quelque sorte l'histoire en même temps qu'il la raconte afin de ne pas gâcher la curiosité du lecteur » (ZHU: 131).

Si dans les prolepses, il y avait des indicateurs temporels qui ont permis de souligner leur amplitude (*une semaine* dans la première occurrence et *18 mois* dans la seconde), presque toutes les analepses relevées du film sont opaques dans le sens où nous sommes incapables de définir leur portée- distance temporelle qui les sépare du temps du récit premier - aussi bien que leur amplitude. Mais ce dont nous sommes certaines, c'est qu'elles sont toutes externes, c'est-à-dire que leur point de portée est antérieur au début du récit premier et que leur amplitude les y laisse à l'extérieur. Les risques d'interférence entre récit premier et récit second sont par la suite minimales.

Mais pourquoi les analepses sont-elles si fréquentes dans notre récit filmique ? En effet, si les prolepses sont liées au suspense, les analepses sont dotées d'une forte charge dramatique : elles jettent la lumière sur les moments cruciaux et actions charnières de la vie des protagonistes. Elles ne sont jamais pléthores, elles viennent donner des éclaircissements sur les caractères des deux frères et des explications sur les causes des événements, compléter l'histoire et ses lacunes et revêtir le récit filmique d'une certaine profondeur et épaisseur. A cet égard, nous avons pu relever trois fonctions pour le flashback dans « *Vivre me tue* ».

Au niveau de l'intrigue

Si nous considérons l'intrigue comme la narration d'événements pris dans leur causalité et comme pièce maîtresse de l'histoire (Garcia, 1990 : 131), nous pouvons dire que les événements du récit filmique s'agencent suivant le classement binaire de Claude Bremond (1966 : 60-76)



Dans la première tranche temporelle, que nous avons marquée par la lettre A, le spectateur assiste à la dégradation prévisible de Daniel qui se trouve dans l'unité de soin intensif. Le processus de dégradation est suspendu et le spectateur se trouve dans l'impossibilité de prévenir si la dégradation sera produite ou évitée. Ce n'est que dans la dernière tranche temporelle O que la dégradation est produite (la mort de Daniel). Entre ces deux moments cruciaux qui se trouvent dans le récit premier, tout le processus de dégradation est esquissé dans les flashbacks. Ce qui leur confère un rôle informatif et explicatif.

En effet, le processus de dégradation de Daniel paraît à la tranche temporelle F et s'enchaîne tout au long du récit filmique. Ce processus commence avec son échec à décrocher un emploi à la SNCF, mais cette dégradation est évitée puisqu'il finit par accepter de travailler livreur de pizza.

Vient ensuite la tranche temporelle J dans laquelle nous assistons à de nouveaux éléments qui viennent animer à nouveau la dégradation, à savoir les dopes qu'il commence à consommer, son expulsion de la maison familiale, son travail dans les sexodromes, son vol de la caisse de la pizzeria. Cette fois-ci, la dégradation n'a pu être évitée : il est viré de son travail et sa santé commence à se détériorer.

Toutefois, nous assistons dans la tranche temporelle N à une lueur d'espoir, Daniel va travailler en Allemagne et paraît content. Malheureusement, le récit filmique souligne qu'il n'y a pas de processus d'amélioration et que cette dernière n'est point obtenue.

Concernant Paul, c'est aussi dans la tranche temporelle F que nous voyons l'amélioration qu'il cherche à obtenir, à savoir la recherche d'un vrai travail. Or cette amélioration n'est pas réalisée : la société refuse de l'engager. La tranche temporelle H souligne une nouvelle amélioration dans sa vie : l'apparition de Myriam, une force motrice qui devrait lui apporter satisfaction et bonheur. La tranche temporelle J suit la même lignée et trace le processus d'amélioration : Paul et Myriam deviennent de vrais amants. Quelques minutes après, ce processus est menacé et la relation entre les deux jeunes devient sur une corde raide. Mais la dégradation de leur relation est évitée par le fait qu'ils se réconcilient. Dans la tranche temporelle L, la dégradation est produite puisque Paul rompt définitivement avec Myriam.

Entre les deux descentes à l'enfer des deux frères, narrées dans les flashbacks, nous avons assisté à la dégradation du père. Le processus de sa dégradation était sa maladie dont il n'a pas pu être guéri. La dégradation n'a pas été évitée et il a trouvé la mort (élimination naturelle).

Les flashbacks dans « *Vivre me tue* » alternent les processus d'amélioration et de dégradation, mais le récit premier vient souligner que l'amélioration n'est pas obtenue et la dégradation ne peut point être évitée.

Au niveau des indices et des fonctions

Dans son analyse du récit, Roland Barthes s'est basé sur les unités ayant un sens, qu'il a divisées en indices et fonctions. Les premiers relevant de la fonctionnalité de l'être alors que les secondes de la monstration du faire. Les indices renvoient « *à un concept plus ou moins diffus, nécessaire cependant au sens de l'histoire : indices caractériels concernant les personnages, informations relatives à leur identité, notations d'atmosphère* », et ce contrairement aux fonctions qui apparaissent comme « *tout segment qui se présente comme le terme d'une corrélation* » (Barthes, 1977 : 16).

De par ce qui précède, nous pouvons assurer que les flashbacks regorgeaient de ces deux types d'unités.

a. Les indices :

- La boxe pratiquée par Paul figure dans les flashbacks B et F. C'est un indice qui vient donner un arrière-plan au caractère du protagoniste. C'est un sport qui lui permet de se défouler et d'extérioriser sa haine.

- Les dopes évoquées dans les flashbacks J, L soulignent la faiblesse à la fois physique et psychique de Daniel.

- La passion de Paul pour la littérature évoquée dans les flashbacks H et J souligne qu'il n'est pas tout à fait un raté social, par contre c'est une personne cultivée malgré les circonstances qui l'empêchent de réaliser son rêve.

- Le match de Lens figurant dans le flashback L souligne l'enracinement de Myriam dans la société française, ce qui n'est pas le cas de Paul.

- La mort du père qui a paru au flashback J évoque la perte de tout soutien, l'effacement d'un être cher.

b. Les fonctions :

- Le voyage de Paul en Allemagne, un voyage qui inaugure et clôturé tous les flashbacks. C'est un voyage qui transforme le protagoniste et qui nous rappelle « *La modification* » de Michel Butor.

- Les entretiens de Paul viennent souligner l'attitude de la société française à son égard.

- Les travaux réservés aux fils Smaïl braquent la lumière sur la difficulté voire l'impossibilité de leur ascension sociale.

- La réussite de Myriam à l'agrégation vient écarter Paul de sa vie.

- La mort de Daniel a donné un nouveau tournant à la vie de Paul.

- La décision de Paul de réaliser son rêve et de se mettre à écrire : Il ne veut pas « démontrer ses compétences » pour décrocher un emploi mais il veut tout simplement « exister » en écrivant.

Comme nous le voyons, quatre des six fonctions charnières du récit sont apparues dans les flashbacks contre deux dans le récit premier. Sans ces anachronies, les héros seraient creux et les événements sans teneur.

c- Au niveau de la focalisation

Le flashback, en sa qualité de sous-récit émis par un narrateur, devrait orienter le point de vue que transmet le récit. Le point de vue, appelé aussi perspective, guide les événements et régularise la quantité d'informations données sur l'histoire par le récit. Genette avait, en fait, classifié les récits en trois types, les récits non focalisés ou à focalisation zéro (où le narrateur en sait toujours plus que le personnage, ou plus exactement en dit plus que n'en savent les personnages), les récits à focalisation interne (où le narrateur ne dit que ce que sait tel personnage), et les récits à focalisation externe (où le narrateur en dit moins que n'en sait le personnage).

Mais est-ce que cette catégorisation est applicable point par point sur notre récit filmique ? Bien que « *Vivre me tue* » soit basé sur le narrateur intradiégétique et autodiégétique, est-ce que nous pouvons assurer que notre récit filmique est un récit à focalisation interne puisque les spectateurs sont en train de suivre le protagoniste principal, de voir quelques scènes et séquences de sa vie quotidienne, et de connaître sa vie antérieure par le biais de ses souvenirs ? Les souvenirs du passé qui viennent faire irruption dans le présent et brouiller les différentes tranches temporelles ne sont-ils pas les marques de la subjectivité de la focalisation ?

En fait, il faut être assez prudent en utilisant la perspective définie par Genette. Les théoriciens contemporains ont estimé indispensable de dissocier le savoir du narrateur (comme critère fondamental pour Genette) de son voir (qui est dicté par la matière d'expression du film).

Par conséquent, André Gaudreault et François Jost ont proposé de faire la distinction entre trois types de points de vue : le visuel, le sonore et le cognitif. Ils ont appelé ocularisation, la relation entre ce que la caméra montre et ce que le personnage est censé voir ; auricularisation, la relation entre les différents bruits, paroles ou musique, et focalisation « *le*

point de vue cognitif adopté par le récit » (Gaudreault et Jost, 1999 : 130).

A commencer par cette définition de l’ocularisation, nous pouvons assurer que le récit filmique a alterné l’ocularisation zéro et l’ocularisation interne. C’est-à-dire que la caméra était en dehors de tout personnage dans certaines séquences, (notamment au début du film où nous assistons à un travelling avant sur le personnage et à la fin du film où Paul se tient face à la caméra), alors que dans d’autres elle nous transmettait ce qu’un héros voyait. Un film ne peut jamais être complètement en ocularisation interne, sinon comment pourrions-nous savoir l’identité physique du personnage dont le point de vue nous est transmis. La question est donc la suivante, est-ce que l’ocularisation externe fut-elle réservée au récit premier alors que l’ocularisation interne au flashback ? Pas du tout. Les deux types sont présents dans les deux récits : le récit premier et celui enchâssé. La preuve en est ces quelques images extraites du film.

Récit premier :

<p>Ocularisation interne : la caméra se met à la place de Paul lors d’un entretien de travail.</p>	<p>Ocularisation zéro : la caméra n’adopte aucune position spécifique.</p>
	

Flashback :

Ocularisation interne	Ocularisation zéro
	

Notons que l’ocularisation interne n’est pas liée à un seul personnage, parfois le spectateur se met à la place de Paul et parfois à la place de Daniel. C’est le cas également de plusieurs autres protagonistes comme Myriam, le père, les intervieweurs, etc. Nous pouvons donc appeler cette ocularisation, une ocularisation multiple ou variée.

« L’image dite subjective port[e] en elle une contradiction tendancielle qui la [rend], pour ainsi dire, asymptotiquement impossible : pour que le spectateur puisse prendre à son compte ce que voit un personnage, il faut justement que juste avant, ou juste après, en tous cas pas trop loin, il voie ce personnage lui-même. [...] En somme, pour se couler dans le regard (« subjectivement »), il faut connaître la personne (« objectivement ») (Metz, 1991 : 115)

Chaque emplacement de caméra constitue un point de vue à part et une nouvelle marque d’énonciation.

Néanmoins, nous avons jugé important de commenter la dernière séquence du film. Celle de l’interview réussie de Paul. En effet, Paul se tenait face à un homme et une femme. A côté d’eux trônait un caméscope. Paul était conscient qu’il est filmé et qu’il y a une troisième personne qui est en train d’évaluer sa performance et ses compétences. Il lui arrivait même de s’adresser au caméscope. Dans cette séquence, l’ocularisation n’était pas zéro, puisque le spectateur voyait qui était derrière le caméscope. Le spectateur savait et voyait plus que le protagoniste lui-même. Il voit son évaluateur, les mentions que celui-ci lui donne et en sus, il voit Paul dans la lentille du caméscope.

Dans cette séquence, l'ocularisation peut être qualifiée de spectatorielle. « *C'est le point de vue qui privilégie le spectateur. Le film offre délibérément un avantage visuel au spectateur par rapport au personnage* » (Santiquian, 2011).

Concernant l'auricularisation, elle était la plupart du temps zéro puisque la bande son n'était pas rattachée à une instance intradiégétique. Seule scène qui mérite d'être signalée est celle où l'infirmière vient annoncer à Paul la mort de son frère. En fait, la voix de l'infirmière était presque inaudible. Le spectateur ne savait pas ce qui se passait et savait moins que le principal protagoniste, donc l'auricularisation était externe. Ce n'est qu'en voyant le ciel pleuvoir qu'on a pu déduire le décès de Daniel.

Quant à la focalisation relative au savoir du spectateur par rapport au narrateur, elle était tout à fait interne puisque le spectateur ne sait que ce que lui dit le narrateur qui est en même-temps le héros et le principal personnage du récit filmique. Nous sommes enfermés dans son monde, ses souvenirs, ses peines, ses angoisses. Paul Smaïl est l'axe autour duquel pivote le récit filmique.

2.2 La vitesse dans « Vivre me tue »

Concernant la vitesse, rien de mieux ne peut nous l'expliquer que la citation suivante :

« Si « TR » signifie le temps du récit, et « TH » le temps de l'histoire, la formule de ces quatre types est la suivante : La pause, $TR=n$, $TH=0$ donc $TR \sim > TH$ (« n » signifie la durée indéterminée); la scène, $TR=TH$; le sommaire, $TR < TH$; l'ellipse $TR=0$ $TH=n$ » (Zhu, 52).

Certes, c'est la vitesse qui a marqué et jalonné « *Vivre me tue* » du fait que les événements qui remontent à presque deux ans sont narrés en moins d'une heure. Ce sont les moments forts qui ont figuré dans le film.

Nous avons pu remarquer quelques sommaires, à titre d'exemple nous avons su que Myriam a passé l'agrégation mais nous n'avons pas su qui lui a annoncé son résultat, de même les séquences d'entraînement de Paul, qui se déroulent dans les salles de boxe sont plus des sommaires que

des scènes, du fait que le réalisateur ne nous présente qu'une partie de l'événement tout en escamotant le reste. C'est comme s'il résume les heures en des minutes, les minutes en des secondes et ainsi de suite. Idem pour les deux spectacles de Daniel (figurant dans les tranches temporelles J et L).

Concernant les ellipses, nous avons relevé, outre les hiatus diégétiques entre les retours en arrière et le récit premier, d'autres ellipses temporelles partielles, c'est-à-dire des élisions de séquences temporelles d'une certaine action dramatique. Nous avons relevé deux sortes d'ellipses : celles concernant le récit premier et celles touchant les retours en arrière. Le récit progresse par sauts, laissant tomber les détails peu utiles.

Nous n'allons pas nous intéresser aux ellipses que nous avons choisi d'appeler « logiques », c'est-à-dire les événements et les incidents auxquels le protagoniste n'a pas assisté. Etant donné que la focalisation est interne, nous ne sommes censée voir que ce que Paul voit et savoir que ce qu'il sait : à la 42^{ème} minute par exemple, nous assistons à l'examen oral de l'agrégation de Myriam, nous ne voyons que les quelques premières minutes, celles auxquelles Paul a assisté, la caméra quitte la salle avec son départ.

Commençons maintenant par les ellipses qui concernent les flashbacks. A la minute 13 :55, le récit filmique a escamoté le match de boxe de Diop, chauffeur de taxi d'origine africaine et meilleur ami de Paul. En effet, nous ne voyons que les préparations et les entraînements qui ont précédé le match ainsi que l'entrée du joueur en salle et puis, nous le voyons avec Paul et Daniel en chemin de retour : ils sont silencieux et ont l'air mécontent. Le dialogue vient confirmer l'hypothèse que le spectateur a faite : Diop a raté son match. Le dialogue dans ce cas vient remplir l'hiatus temporel et résumer ce qui s'est passé dans le temps supprimé du récit filmique.

Dans certains cas d'ellipses, les images viennent rétablir ce que la narration filmique a passé sous silence. Le décès du père est annoncé par l'image de Paul et de Daniel qui sont en train d'enterrer un mort. C'est grâce aux fleurs mises sur la tombe et sur lesquelles figure la phrase « A

Yacine » que nous avons connu le prénom du père. Bien avant la scène de l'enterrement, Daniel venait pour faire apprendre à son frère que leur père est atteint du cancer de l'estomac et que son état est très avancé.

Ces deux ellipses viennent affirmer que le récit filmique accorde une place primordiale au thème de la perte, perte d'un rêve ou perte d'un être cher. L'important dans la narration filmique n'est pas comment cette perte a eu lieu, mais qu'elle a eu lieu.

Dans le récit filmique, les images viennent compléter le verbal et parfois même s'y substituer. Après avoir été reçue à l'agrégation, Myriam dit à Paul : « Tu sais qu'est-ce qui me fait plaisir ? » et après nous voyons les deux amants assister à un match de Lens ; la famille de Myriam en est des fervents supporters. C'est le visuel qui nous a apporté la réponse à la question de Myriam.

Les ellipses ont de même marqué le récit premier. Suite à la mort de Daniel, le consulat de France offre deux options à Paul, soit rapatrier le corps soit l'incinérer en Allemagne. Le narrateur met le spectateur en suspens, on ne sait pas quelle sera la décision de Paul et on ne le saura que lorsqu'on le verra à l'aéroport de France portant en main, une jarre. Il a donc opté pour l'incinération de Daniel et il rentre avec ses cendres. L'incinération du corps de Daniel est très symbolique : c'est comme si la France l'a rejeté à deux reprises. Durant sa vie, elle a refusé de lui donner sa chance et après sa mort, elle ne l'a pas enterré.

Si le fait de ne pas mentionner les événements qui se sont déroulés au cours d'une période de temps donne un rythme plus accéléré au récit, la pause donne par contre un rythme plus lent et est signe de mélancolie.

Notre film comporte juste deux pauses (ou dilatations selon la terminologie de Metz): la première a paru à la minute 8 :28, lorsque le metteur en scène a fait un ralenti sur le visage de Daniel, qui se préparait à retourner en Allemagne. Cette pause, à ocularisation interne n'a pris fin que vingt secondes plus tard.



Paul n'était pas du tout content de ce que Daniel comptait faire: travailler dans les spectacles érotiques. Il le regardait d'un air triste, il le considérait comme victime de la société et ressentait envers lui une profonde sympathie. Dans cette pause, la caméra est centrée sur le visage de Daniel et a suivi son départ. Le rythme lent a laissé présager le mauvais sort de Daniel et a donné l'impression que la séparation éternelle des deux frères était imminente, c'était presque un adieu et non pas un au revoir.

En revanche, dans la deuxième - paru à la minute 18 :36 - la caméra est centrée sur le visage de Paul qui contemplait toujours son « frangin ». Paul et Daniel, sur leurs scooters prenaient deux directions complètement opposées : la droite et la gauche, exactement comme les directions et rivages qu'allaient prendre leurs vies réciproques. Cette pause a duré par contre dix secondes.

Les deux pauses susmentionnées viennent attirer l'attention des spectateurs sur ces deux Français d'origine étrangère, constituent une invitation à partager avec eux leurs chagrins et soucis et font de Daniel et Paul des héros projectionnels, vecteur de sympathie.

2.3. La fréquence dans « Vivre me tue »

Selon G.Genette dans *Figures 3*, la fréquence peut être de 3 types, un récit *singulatif* qui se subdivise en récit qui raconte une fois ce qui s'est passé une fois, et récit qui raconte plusieurs fois ce qui a eu lieu plusieurs fois ; un récit *répétitif* qui raconte plusieurs fois ce qui s'est passé une seule fois ; et finalement un récit *itératif* qui raconte en une seule fois ce qui s'est passé plusieurs fois.

Dans « *Vivre me tue* », la narration filmique est basée sur les récits singulatifs. Nous n'avons recensé qu'un seul récit itératif (lorsque Paul, se tenant devant le café, disait à Diop qu'il lui est arrivé plusieurs fois d'attendre Myriam sortir du café mais elle ne l'a jamais fait).

Toutefois, il nous paraît intéressant de traiter dans cette partie deux extraits qui, bien qu'ils soient singulatifs selon Genette, nous poussent à nous interroger sur cette taxinomie. Le premier est la scène de la sortie de l'hôpital, le mot « scène » est pris au sens d'une unité d'action

complète ou un événement significatif impliquant un ou plusieurs personnages.

« La scène reconstitue, par des moyens déjà filmiques une unité encore ressentie comme concrète et comme analogue à celles que nous offre le théâtre ou la vie (un lieu, un moment, une petite action particulière et ramassée). Dans la scène, le signifiant est fragmentaire (plusieurs plans, qui ne sont tous que des « profils » — Abschattungen — partiels), mais le signifié est ressenti comme unitaire » (Metz, 1966 : 120).

Etant donné que le cinéma raconte et qu'il accomplit sa fonction narrative par une série d'images en mouvement, le visuel nous a présenté deux scènes presque identiques. Dans le premier, qui a figuré à la minute 4 :30, nous voyons les deux frères descendre dans l'ascenseur de l'hôpital, mais lorsque la porte de l'ascenseur s'est ouverte, ils ont découvert qu'il les a amenés au sous-sol et non pas au rez-de-chaussée, ils sont restés quelques secondes ébahis avant que l'ascenseur ne se ferme à nouveau et les fait remonter. La deuxième scène a paru quelques minutes avant la fin du film (1 :18 :19), juste après la mort de Daniel. Paul, quittant l'hôpital, s'est trouvé de même au sous-sol. Bien que ces deux scènes se soient passées en deux moments différents du temps diégétique et ont paru à deux moments différents du temps de récit, elles sont étroitement liées thématiquement et visuellement. C'est le même espace, c'est le même décor, c'est le même personnage principal portant les mêmes costumes sauf que Daniel s'est effacé de l'image comme il s'est effacé de la vie. Paul doit continuer son chemin seul, doit continuer à lutter afin de sortir du bas-fond de la société (symbolisé par le sous-sol) où il est enfermé. Remarquons l'atmosphère obscure où se déroulent les deux scènes et qui renvoie à la grisaille de leur existence et leur mal-être.



Ces deux scènes sont à la fois semblables et dissemblables et c'est cette différence dans un des détails qui nous fait saisir l'écoulement du temps.

Faut-il les considérer comme récits singulatifs ou répétitifs ? Les deux à la fois: singulatifs dans les détails, répétitifs dans leurs connotations et significations.

« Ce n'est jamais la même scène qui est représentée; ce sont toujours des scènes différentes, qui supposent donc l'unicité de chaque événement, et non pas sa répétition, et c'est l'unicité de cet événement qui est malgré tout saisie dans une durée répétitive » (Baible et Ropars, 1974: 283).

Idem pour les interviews qui ont figuré à trois reprises : à la minute 15 :29, à la minute 40 : 56 et vers la fin du film 1 :21 :33.

En effet, la redondance des scènes des interviews que passe Paul donne un effet de circularité au récit. Il fait de son mieux pour décrocher un vrai travail, dépose son CV dans plusieurs entreprises, répond à des annonces, mais en vain. D'où sa frustration. Monter l'échelle sociale grâce au travail, tel était le motif de notre protagoniste tout au long du film.

Dans la première interview, on s'est moqué de lui et surtout de son nom, on l'a prononcé (Smell). Dans la deuxième, l'intervieweur a discuté un peu avec Paul mais a ressenti qu'il ne peut rien apporter de neuf à la société. Dans la troisième, le but est marqué : Paul est reçu. Toutefois, il se désiste.

Les deux premières scènes jouent un rôle à la fois psychologique et proleptique, du fait qu'elles préparent la décision finale du protagoniste. Dans ces interviews, l'actant « espace » a été un opposant, il ne devient adjuvant que dans la troisième scène.

La place tenue par Paul dans ces scènes reflète le changement progressif et l'évolution de sa position. Dans la première interview, il est à droite en face de quatre Français qui ne lui donnent pas la chance de s'exprimer, ils symbolisent la société qui s'acharne contre lui et qui refuse

son intégration. Dans la deuxième, l'intervieweur est un homme plutôt calme et modéré, le dialogue entre eux est presque équilibré, c'est un tête-à-tête qui permet aux deux hommes d'être sur le même pied d'égalité, même si Paul n'est pas accepté. Dans la troisième, il est assis à gauche (la position tenue par les Français dans la première image) et c'est lui qui gère la conversation, il est en position de force. Il est devenu maître de son sort et peut décider ce qu'il doit faire dans sa vie. Il ne cherche plus la reconnaissance de la société, il n'est plus en phase de démonstration de ce qu'il peut faire, mais il cherche à se réconcilier avec soi-même, à réaliser son rêve d'être écrivain.

Répétitifs du point de vue de l'espace où ils se passent (des bureaux) et de leur thème (interview de travail), ces récits sont singulatifs dans leur traitement dramatique.

3. Conclusion

« *Vivre me tue* » est un film militant qui braque la lumière sur le mal-être. C'est un film où la manipulation du temps occupe une place primordiale. Le temps du récit cinématographique est particulièrement fragmenté, ce qui a permis au spectateur de jeter un regard très attentif sur les individus et sur leur for intérieur. Les procédés narratifs temporels relatifs au récit écrit ne sont pas applicables point par point au récit filmique. De par la différence entre les deux matières d'expression, chaque récit a sa propre narrativité. Bien que Genette et Metz soient d'un grand secours pour notre analyse, et bien que leurs modèles servent de guide, ils n'ont pas pris compte des variétés infinies qui existent au sein de chaque récit cinématographique. Bien plus, Metz ne s'est pas rendu compte de la nature fonctionnelle des segments, ce qui rend sa théorie inopérante dans les cas des analyses macroscopiques des films.

La disjonction entre le temps de l'histoire et le temps du récit est évidente. Le récit filmique a détruit la chronologie de l'histoire, effaçant toute trace de la structure linéaire et proposant des fragments d'un temps discontinu. Le film se trouve scindé en plusieurs segments, détruisant la fluidité narrative. Le retour en arrière a permis à plusieurs couches du passé de se superposer, de s'enchâsser les uns aux autres. Certains souvenirs sont narrés par le verbal (en l'occurrence les mots), d'autres

sont narrés par l'iconique (c'est-à-dire les images). Les événements qui furent racontés *après* dans le récit, ont figuré *avant* dans la diégèse. Les flashbacks du point de vue de leur durée ou amplitude ne sont pas équilibrés, certains sont plus longs que d'autres. L'évocation du passé, des moments de crise ou par contre de bonheur, se fait par sa résurrection visuelle, elle est à la fois montrée et racontée. Bien qu'écartelée entre différentes temporalités, l'histoire y est encore scénarisable.

Dans notre film, le passé et le présent se réfléchissent d'une façon mutuelle. Le flash-back permet l'évolution du film grâce aux allers et retours qu'il apporte à la narration. Il permet de mettre l'accent sur les moments les plus importants dans la vie du héros, sur les épisodes inoubliables de son itinéraire. Le retour en arrière cinématographique a en effet pour fondement le recouvrement du récit premier par le récit second des souvenirs du personnage. Le récit est recomposé comme un puzzle, dont les éléments sont fort disparates, reflétant le chaos psychologique des personnages.

La progression des flashbacks pousse l'action vers un dénouement inattendu : la perte de son amante, de son père et de son frère incite Paul à ne plus chercher du travail. C'est grâce à la distension de l'âme de Paul entre mémoire et attente, et à l'interrogation sur le temps, qu'il va rechercher le sens de son existence.

De ce point de vue, le récit filmique de « *Vivre me tue* » est un récit interactif puisqu'il s'adresse à un spectateur prêt à réordonner les événements et mouvements pour en dégager la logique. Le passé, ou le second récit, vient en amont et en aval du présent du récit premier pour donner un tournant à la vie du protagoniste.

Bibliographie

Le corpus :

“*Vivre me tue*” de Jean-Pierre Sinapi, Arte France cinéma, collection CinéTalents, 2004.

Les articles :

BÄCHLER, Odile, (1999) « Origines et fonctions du flash-back dans le film policier américain » in *Les Récits policiers au cinéma*, Poitiers, La Licorne, coll. Hors-Série Colloques 8, pp. 25- 26.

BREMOND, Claude, (1966) « La logique des possibles narratifs », in *Communications*, édition Centre Edgar Morin et Seuil, France, numéro 8, pp. 60-76.

METZ, Christian, (1966), « La grande syntagmatique du film narratif », in *Communications*, numéro 8.

ROPARS, Marie-Claire, (1972) « Narration et signification », in *Poétique*, n 12.

XIAOMIN, Giafferri, (2009) « Le langage des couleurs dans les films de Zhang Yimou », in *Cahiers de narratologie*, n°16, mis en ligne le 25 mai 2009, *Image et récit, aux lisières du montré et du narré* in <http://revel.unice.fr/cnarra/index.html>

Les ouvrages consacrés au récit cinématographique :

BAILBLE, Claude, MARIE, Michel, ROPARS, Marie-Claire, (1974), *Muriel, histoire d'une recherche*, Paris, Galilée.

BARTHES, Roland, (1977), *Introduction à l'analyse structurale des récits*, Paris, le Seuil.

GARCIA, Alain, (1990), *L'Adaptation du roman au film*, Paris, I.F. Diffusion,.

GAUDREAU, André, (1999), *Du littéraire au filmique*, Editions Nota Bene et pour la France, Département des Editions Nathan/Armand Colin, Paris.

GAUDREAU, André et JOST François, (1990), *Le Récit cinématographique*, Paris, Nathan, coll. Nathan-Université.

GENETTE, Gérard, (1972), *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».

METZ Christian, (1991), *L'Énonciation impersonnelle ou Le Site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck.

METZ, Christian, (1968), *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck.

ROCHE, Anne, TARANGER, Marie-Claude, (2005), *L'atelier de scénario, Eléments d'analyse filmique*, Paris, Armand Colin.

Les thèses :

BEN AMEUR DARMONI, Kaouther, (2000), *L'univers féminin et la drôle de guerre des sexes dans quelques films tunisiens*, thèse de doctorat, tome 1, Paris, Université Lyon Lumière 2, nov. 2000.

ZHU Xiaojie, *Le Temps dans les films d'Alain Resnais, une étude du temps dans le récit cinématographique*, thèse de doctorat, Université de Paris 8 et Université de Pékin.
