

Université de Montréal

*La famille et la pensée émersonnienne dans le cinéma de Paul Thomas Anderson*

Par :  
Pelchat, Patrick

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de maîtrise  
en études cinématographiques

Octobre 2016

Patrick Pelchat 2016 ©

## PAGE D'IDENTIFICATION DU JURY

Université de Montréal

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques  
Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé :

*La famille et la pensée émersonienne dans le cinéma de Paul Thomas Anderson*Présenté par :  
Pelchat, Patrick

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Michèle Garneau  
Président-rapporteurMarion Froger  
Directrice de rechercheRichard Bégin  
Membre du jury

## RÉSUMÉ

Cette recherche porte sur la famille dans le cinéma de Paul Thomas Anderson. Elle est à l'image des tensions et conflits que l'on retrouve dans la famille américaine contemporaine, dont des sociologues tels que Weber, Bateson, Becker et Sombart nous ont permis d'analyser le fondement et le (dys)fonctionnement. Le réalisateur place celle-ci au centre de ses films, en montrant, soit l'échec, soit la reconstitution substitutive, d'une cellule familiale. Tout en la valorisant, il en montre les failles. La dichotomie qui naît de l'opposition entre le bonheur familial et la réussite personnelle, économique ou sociale, fait ressortir une multitude de problèmes d'ordres familiaux que le cinéma d'Anderson semble exposer par l'échec du modèle patriarcal. Or, est-ce que la famille américaine, dans les films d'Anderson, est victime des aspirations économiques et de la réussite individuelle des hommes, qui causeraient ainsi son dysfonctionnement, ou est-elle plutôt la principale cause qui incite les non-conformistes à chercher des solutions dans des communautés alternatives? Notre hypothèse est que le perfectionnisme moral et son injonction de non-conformité, qui soutiennent le projet individuel, entrent en conflit avec la poursuite du bonheur familial. Cette dynamique d'oscillation entre le personnel et le collectif rejoint les idées développées par Ralph Waldo Emerson sur la confiance en soi et sur la construction du commun. Nous nous pencherons plus précisément sur l'analyse des personnages andersoniens qui s'intègrent dans une dynamique de type familial ou communautaire pour établir les bases d'une transformation émancipatrice.

Mots clés :

Anderson, cinéma, famille, capitalisme, perfectionnisme.

## ABSTRACT

This research focuses on the family in the films of Paul Thomas Anderson. His representation is a reflection of tensions and conflicts that are found in contemporary American family, that sociologists such as Weber, Bateson, Becker and Sombart allowed us to analyze the basis and the (dys) function. The director places the family at the center of his films, showing either the failure or the surrogate reconstitution of a family unit. While rewarding it, Anderson also shows the flaws of it. The dichotomy that arises from the contrast between family happiness and personal success, economic or social, reveals a multitude of family issues that Anderson's cinema seems to expose by failure of the patriarchal model. Now, is the American family, in Anderson's movies, suffering economic aspirations and individual success of men, thereby causing it to malfunction, or is it rather the main reason that prompts nonconformists to seek solutions in alternative communities? Our hypothesis is that moral perfectionism and his injunction of non-compliance, which supports individual project, conflicts with the pursuit of family happiness. This oscillation between the personal and the collective recalls the ideas developed by Ralph Waldo Emerson on the self-reliance and on the construction of common trust. We will look more specifically at Anderson's characters that are part of a family or community in order to lay the foundations for an emancipatory transformation.

Key words :

Anderson, cinema, family, capitalism, perfectionism.

## REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier ma directrice, Mme Marion Froger, pour toute son aide. Elle fut d'une aide incommensurable dans l'élaboration de ce mémoire en me guidant vers des textes importants qui sont devenus la base théorique de cette recherche. De plus, je tiens à la remercier plus précisément pour sa patience et ses conseils tout au long de la rédaction de ce mémoire.

Merci à tous ceux et celles qui m'ont directement ou indirectement influencé à faire des études en cinéma, ainsi qu'à tous ces enseignants qui m'ont transmis leur passion.

Un gros merci également à ma conjointe Catherine, qui a été d'un soutien inestimable pendant toute la durée de mes études. Sans toi, rien de cela ne serait possible, merci mille fois.

## TABLE DES MATIERES

<b>Introduction</b> .....	1
Qui est Paul Thomas Anderson?.....	1
Aperçu de son parcours.....	3
Problématique et méthodologie.....	5
Revue de la littérature.....	7
Présentation du mémoire.....	10
<b>Chapitre 1 : De l'économique au philosophique : le modèle américain</b> .....	13
L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme selon Max Weber.....	13
Les États-Unis, l'apogée de la possibilité de l'expansion capitaliste.....	20
Le perfectionnisme moral : De la confiance en soi à la famille.....	22
<b>Chapitre 2 : La famille économique</b> .....	30
Plainview et la religion dans <i>There Will Be Blood</i> .....	30
Plainview et l'entreprise familiale dans <i>There Will Be Blood</i> .....	37
L'impact du facteur économique sur la famille andersonienne.....	45
<b>Chapitre 3 : L'absence de modèles</b> .....	58
L'image idéalisée de la famille.....	58
La double contrainte selon Bateson : le constat d'une autorité contradictoire.....	63
La double contrainte dans <i>Boogie Nights</i> .....	66
Le succès assombri des enfants.....	71
L'échec des modèles masculins, la faiblesse du patriarcat.....	73
Les figures féminines au service de l'homme.....	80

<b>Chapitre 4 : L'affirmation personnelle</b> .....	88
<i>Punch-Drunk Love</i> et le personnage émersonien.....	89
L'idée de « transformation » dans <i>The Master</i> .....	99
La famille substitutive et l'importance de la communauté.....	106
<b>Conclusion</b> .....	115
Le constat amer sur la famille et la société américaine.....	115
À la recherche du bonheur.....	118
<b>Bibliographie</b> .....	122
<b>Filmographie</b> .....	125
<b>Annexe – Résumé des films</b> .....	126

## INTRODUCTION

### *Qui est Paul Thomas Anderson?*

Paul Thomas Anderson est né le 26 juin 1970<sup>1</sup>. Son père, Ernie Anderson, est un homme de télévision. Il est principalement connu pour son personnage de Ghoulardi dans l'émission *Schock Theater* où il travaillera pendant trois ans. Ce personnage inspirera ultimement le nom de la compagnie de production homonyme de Paul Thomas Anderson. Ernie s'installe ensuite à Los Angeles où il travaillera pour diverses émissions de télévision. Le métier du paternel a fait en sorte que Paul, ses deux frères et ses quatre sœurs ont grandi en banlieue d'Hollywood, à San Fernando Valley.

Le jeune Paul admire son père, il veut faire carrière dans le cinéma. Il a toutefois une relation houleuse avec sa mère à qui il ne parlera pas pendant un long moment une fois adulte. Sa relation avec sa famille est une grande source d'inspiration pour lui. Il le démontre dans plusieurs de ses films : sa mère dans *Boogie Nights*, son père dans *Magnolia* et ses sœurs dans *Punch-Drunk Love*.

Cela dit, au-delà de sa famille, qui l'a considérablement influencée, Anderson est également obsédé par le cinéma, y compris par les films pornographiques des années 1970. Il possède une grande culture cinématographique, car il provient de la génération des vidéoclubs et de la télévision câblée. Il affectionne particulièrement le cinéma d'auteur (Ophuls, Altman, Kubrick, Scorsese, etc.) et possède une connaissance accrue des films de série B, voire de films presque inconnus.

---

<sup>1</sup> Certains ouvrages mentionnent plutôt comme date de naissance le 1<sup>er</sup> janvier 1970, mais celle-ci est fautive.

Alors qu'il est âgé de 18 ans, Anderson décide de réaliser avec des amis le film *The Dirk Diggler Story*<sup>2</sup> en effectuant du montage à l'aide de deux lecteurs de vidéocassette. Il a toujours su qu'il voulait être réalisateur de film. Il décide donc de suivre la logique de la génération précédente, celle des Spielberg, Scorsese et Lucas et s'inscrit au New York University Film School pour y parfaire ses études en cinéma. Désenchanté de l'enseignement qu'il reçoit, il quitte le programme après seulement deux jours, considérant que les études en cinéma n'avaient rien à lui apprendre. En fait, l'anecdote la plus connue le concernant est qu'il aurait soumis un scénario intégral de David Mamet dans un cours de scénarisation. En obtenant une mauvaise note, il aurait été fortement encouragé à quitter le milieu universitaire. De son propre aveu, Anderson considère qu'il avait plutôt de la difficulté avec l'autorité. Il est donc autodidacte, contrairement aux principaux réalisateurs du nouvel Hollywood des années 1960-1970. Il s'inscrit dans la ligne de pensée de ses homologues les plus intransigeants du courant « indépendant » émergeant de Sundance au début des années 1990 (Tarantino, Fincher, Jonze, Russell, Soderbergh, etc.). Geoff King mentionne que ce courant ne s'inscrit pas selon des balises bien précises, mais plutôt par des éléments présents dans les films qui marginalisent les œuvres indépendantes du courant hollywoodien dominant. King dégage de l'amalgame de ces films une certaine combinaison d'éléments auteuristes<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Ce film servira d'inspiration pour *Boogie Nights*.

<sup>3</sup> King, Geoff. 2005. *American Independent Cinema*. Bloomington : Indiana university Press

### *Aperçu de son parcours*

L'émergence d'Anderson est tributaire de celle de ce courant indépendant, en raison du succès de *Sex, Lies and Videotape* de Steven Soderbergh au festival de Cannes où le film remporta la Palme d'Or. Anderson se fait quant à lui découvrir au festival Sundance à l'aide de son court métrage *Cigarettes an Coffee*<sup>4</sup> en 1993. Il prendra part aux séminaires de scénarisation offerts dans le cadre du festival pour transformer son court métrage en long métrage. Cet exercice aboutit à son premier film, *Hard Eight* réalisé en 1996. Anderson a cependant plusieurs conflits avec sa compagnie de production, Rysher. Il désire tout contrôler et les producteurs le trouvent imbu de lui-même et irrespectueux, si bien que ce premier film sera une expérience douloureuse et formatrice. Son agent, John Leshner, soumet le scénario de *Boogie Nights* au producteur Mike De Luca de la compagnie de production New Line, qui est fortement impressionné à la lecture de celui-ci. Il désire travailler avec Anderson malgré sa mauvaise réputation, car il cherchait un nouveau « Tarantino », il voulait le prochain jeune prodige. *Pulp Fiction* (1994) de Quentin Tarantino a donc eu un rôle important pour Anderson, car ce dernier devient concrètement la réponse de New Line à la compagnie Miramax, qui a produit le succès de Tarantino. Comme le mentionne Sharon Waxman, « Anderson wrote the central character of Dirk Diggler as a version of himself. A vulnerable kid, a romantic, a naif. "He's the Dirk Diggler of directing" says his agent, John Leshner »<sup>5</sup>. Après la sortie de *Boogie Nights* (1997), le statut de Paul Thomas Anderson est confirmé, il peut maintenant faire ce qu'il veut, car il a les appuis nécessaires pour atteindre ses objectifs.

---

<sup>4</sup> Court métrage qui deviendra un long métrage, le premier d'Anderson, *Hard Eight*

<sup>5</sup> Waxman, Sharon. 2005. *Rebels on the Backlot : Six Mavericks Directors and How they Conquered the Hollywood Studio System*. New York : HarperCollins Publishers, p.128

Outre la zizanie entourant *Hard Eight* et la consécration d'un jeune phénomène avec *Boogie Nights*, la carrière d'Anderson a eu plusieurs autres moments importants. Après avoir réalisé *Magnolia* (1999) dans un style s'apparentant à celui de son film précédent (le film choral), il réalise en 2002, *Punch-Drunk Love* qui marque un tournant dans sa carrière. C'est son premier film qui est authentiquement andersonien. Dans ses trois premiers films, Anderson imitait l'œuvre des réalisateurs qu'il admirait, particulièrement Martin Scorsese et Robert Altman. Bien qu'il n'élimine pas l'inspiration de ses idoles, Anderson établit ce que deviendra sa signature. Il utilise beaucoup d'ellipses, des envolées lyriques, une trame sonore originale et singulière, moins de mouvements de caméra, et il laisse davantage de place aux autres membres de son équipe. Cette nouvelle réalité devient encore plus explicite à partir de son quatrième film *There Will Be Blood* réalisé en 2007. Dans les cinq ans qui ont séparé ces deux films, Anderson a eu l'opportunité d'être le réalisateur de soutien (back-up) sur le dernier film de Robert Altman *A Prairie Home Companion* en 2006. Comme Altman était âgé et malade, la production voulait avoir un réalisateur attaché au projet pour effectuer le travail dans l'éventualité d'un abandon forcé de la part d'Altman. Bien qu'Anderson n'ait pas eu à réaliser le film, il a appris énormément de son « maître ». Anderson était fasciné par la méthode de Robert Altman. Ce dernier donnait très peu de directions à ses acteurs et laissait un peu aller les choses d'elles-mêmes. Anderson, qui était tout le contraire au début de sa carrière, a tiré des leçons inestimables de cette rencontre professionnelle, notamment de faire confiance aux gens qui l'entourent et de laisser place aux accidents potentiels de tournage. Altman est reconnu comme un réalisateur qui laisse beaucoup de place à l'improvisation et qui cherche au travers de celle-ci des moments singuliers et inattendus. La transition qui avait commencé avec *Punch-Drunk Love* ne serait que le début d'un renouveau dans la carrière du jeune réalisateur.

*There Will Be Blood* constitue la première adaptation d'un roman par Anderson. Celui-ci, nommé *Oil!*, date de 1927 et est écrit par Upton Sinclair. Il est cependant adapté très librement par Anderson, car il conserve l'idée de base et les caractéristiques principales des personnages, mais il change complètement la relation entre le père et le fils. Dans le film, ce dernier a dix ans au lieu de seize, et il est adopté au lieu d'être son fils légitime. Le film est d'ailleurs considéré comme étant inspiré du roman et non adapté. Le film suivant, *The Master* (2012) est tourné en 70 mm, format cinémascope, et est largement inspiré de Ron L. Hubbard, le créateur de la scientologie. Son dernier long métrage, *Inherent Vice* (2014), est sa deuxième adaptation. Elle provient du roman du même nom de Thomas Pynchon paru en 2009. Anderson a également réalisé des vidéoclips (Aimee Mann, Fiona Apple et Radiohead) et il a fait de la mise en scène pour *Saturday Night Live* et d'autres émissions de télévision. En 2015, avec le guitariste Johnny Greenwood<sup>6</sup> de Radiohead, il se rend en Inde et réalise un documentaire musical qui se nomme *Junun*. Pour la recherche actuelle, nous nous concentrerons uniquement sur ses sept longs métrages<sup>7</sup>.

### ***Problématique et méthodologie***

Cette recherche porte sur le rôle de la famille dans le cinéma de Paul Thomas Anderson. Elle est à l'image des tensions et conflits que l'on retrouve dans la famille américaine contemporaine, dont des sociologues tels que Weber, Bateson, Becker et Sombart nous ont permis d'analyser le fondement et le (dys) fonctionnement. Le réalisateur place celle-ci au centre

---

<sup>6</sup> Johnny Greenwood est le compositeur des trames sonores de *There Will Be Blood*, *The Master* et il a également participé, en moindre importance, à celle d'*Inherent Vice*.

<sup>7</sup> Voir l'annexe à la fin du mémoire pour le résumé des sept films.

de ses films, en montrant, soit l'échec, soit la reconstitution substitutive, d'une cellule familiale. Tout en la valorisant, il en montre les failles. La dichotomie qui naît de l'opposition entre le bonheur familial et la réussite personnelle, économique ou sociale, fait ressortir une multitude de problèmes d'ordres familiaux que le cinéma d'Anderson semble exposer à travers l'échec du modèle patriarcal. Or, est-ce que la famille américaine, dans les films d'Anderson, est victime des aspirations économiques et de la réussite individuelle des hommes, qui causeraient ainsi son dysfonctionnement, ou est-elle plutôt la principale cause qui incite les non-conformistes à chercher des solutions dans des communautés alternatives? Notre hypothèse est que le perfectionnisme moral et son injonction de non-conformité, qui soutiennent le projet individuel, entrent en conflit avec la poursuite du bonheur familial. Cette dynamique d'oscillation entre le personnel et le collectif rejoint les idées développées par Ralph Waldo Emerson sur la confiance en soi et sur la construction du commun. Nous nous pencherons plus précisément sur l'analyse des personnages andersoniens qui s'intègrent dans une dynamique de type familial ou communautaire pour établir les bases d'une transformation émancipatrice. Ces familles ou ses regroupements sont souvent créés dus à une identité jugée déviante ou hors-norme par la société<sup>8</sup>. Concrètement, certains personnages andersoniens trouvent dans ces groupes un lieu propice à leur émancipation. Ils leur servent de tremplin, car ils permettent aux individus en quête existentielle d'avoir la stabilité personnelle et sociale nécessaire pour atteindre leur émancipation personnelle. Ils parviennent ainsi à affirmer leur singularité au sein d'un groupe en suivant l'idée d'Emerson qu'il « faut éduquer son expérience pour lui faire confiance »<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Particulièrement pour les groupes familiaux dans *Boogie Nights et The Master*

<sup>9</sup> Laugier, Sandra (Dir.). 2010. La voix et la vertu : variétés du perfectionnisme moral. Presses Universitaires de France : Paris, p.365

## *Revue de la littérature*

Plusieurs ouvrages sur le cinéma américain indépendant analysent les films d'Anderson en raison de leur esthétique, particulièrement en ce qui concerne la structure du film choral qu'utilise Anderson pour ses films *Magnolia* et *Boogie Nights*. Ils se concentrent donc davantage sur les choix de mise en scène ou le contexte de production. À titre d'exemple, et pour ne citer que ceux-là : *Rebels on the Backlot : Six Mavericks Directors and How they Conquered the Hollywood Studio System* de Sharon Waxman<sup>10</sup>, *American Independent Cinema* de Geoff King<sup>11</sup> et *The Sundance Kids : How the Mavericks Took Back Hollywood* de James Mottram<sup>12</sup>, etc. Ces livres ne sont donc pas de grands apports pour le sujet central de cette recherche. En fait, mis à part quelques brèves mentions ici et là de la thématique familiale, ils s'avèrent davantage anecdotiques plutôt que théoriques.

Le premier texte d'importance sur le sujet de la famille andersonienne est celui de Brian Michael Goss, *Things Like This Don't Just Happen » : Ideology and Paul Thomas Anderson's Hard Eight, Boogie Nights, and Magnolia*<sup>13</sup>, car il analyse les relations familiales par l'entremise de ce que l'auteur appelle le « capitalisme patriarcal ». Il affirme que les films du cinéaste sont la représentation de l'implosion de la vie familiale et ils présentent la volonté d'une reconstitution substitutive afin de rétablir l'ordre patriarcal. Il attribue cette corrélation à un dysfonctionnement psychologique ou familial. Il mentionne également que le rôle des mères est

---

<sup>10</sup> Waxman, Sharon. 2005. *Rebels on the Backlot : Six Mavericks Directors and How they Conquered the Hollywood Studio System*. New York : HarperCollins Publishers.

<sup>11</sup> King, Geoff. 2005. *American Independent Cinema*. Bloomington : Indiana university Press.

<sup>12</sup> Mottram, James. 2006. *The Sundance Kids : How the Mavericks Took Back Hollywood*. New York: Faber and Faber.

<sup>13</sup> Goss, Brian Michael. 2002. "*Things Like This Don't Just Happen*": *Ideology and Paul Thomas Anderson's Hard Eight, Boogie Nights, and Magnolia*. *Journal of communication Inquiry*, Avril 2002, 26:171.

caractérisé par la violence ou la négligence<sup>14</sup>. Ce texte se situe dans la thématique familiale que nous tenterons de développer, mais il fût écrit en 2002, c'est pourquoi il se concentre exclusivement sur les trois premiers films d'Anderson. Il sert néanmoins d'inspiration importante, car il aborde la confrontation idéologique derrière les troubles familiaux. Il ajoute que les relations familiales sont influencées par l'économie de marché.

Un texte de Julian Murphet paru en 2009, *P.T. Anderson's Dilemma : The Limits of Surrogate Paternity*<sup>15</sup>, analyse quant à lui les figures paternelles à l'aide des idées du psychologue Slavoj Zizek. Il catégorise les pères selon deux possibilités, le père autoritaire et celui du plaisir (father of Law et Master of Enjoyment). Le texte de Murphet représente un atout important pour cette recherche, mais se limite aux relations père-fils. De plus, il n'aborde pas *The Master* ou *Inherent Vice* réalisés après la publication du texte.

Le livre le plus pertinent à ce jour sur l'œuvre générale d'Anderson est celui de Jason Sperb *Blossoms and Blood : Postmodern Media Culture and the Films of Paul Thomas Anderson*<sup>16</sup> paru en 2013. Sperb entame une réflexion détaillée sur une multitude d'éléments. Le texte est analytique et s'inspire régulièrement de ceux de Goss et de Murphet. Il aborde la notion familiale sur plusieurs angles. Le livre est divisé par films et chaque section est en constante oscillation entre la production, les anecdotes, l'impact sur la culture populaire, et bien

---

<sup>14</sup> Goss, Brian Michael. 2002. "Things Like This Don't Just Happen": Ideology and Paul Thomas Anderson's *Hard Eight*, *Boogie Nights*, and *Magnolia*. *Journal of communication Inquiry*, Avril 2002, 26:171.

<sup>15</sup> Murphet, Julian. 2008. *P.T. Anderson's Dilemma : The Limits of Surrogate Paternity*. *Sydney Studies* 34 : p.63-85.

<sup>16</sup> Sperb, Jason. 2013. *Blossoms & Blood: Postmodern Media Culture and the films of Paul Thomas Anderson*. Austin : University of Texas Press.

sûr, l'analyse des films eux-mêmes, de la mise en scène à l'étude des relations familiales (figures parentales, capitalisme, familles substitutives, etc.).

L'œuvre d'Anderson a également inspiré trois mémoires universitaires. Le premier est celui de Joel Hugues, « *I just thought you'd like to hear it from me; this is the face, it's no great Mystery* ": *Understanding Authority in Paul Thomas Anderson's There Will Be Blood*<sup>17</sup>. Celui-ci porte exclusivement sur *There Will Be Blood* et se concentre principalement sur l'adaptation du roman *Oil!*. Il fait une étude comparative entre le film et le roman. Seul un chapitre sur la relation entre le père et le fils aborde des notions pertinentes pour cette recherche. Un autre mémoire de Joel Lehmann, *L'autoréflexion de l'énonciation filmique du film Punch-Drunk Love*<sup>18</sup>, aborde quant à lui la mise en scène de ce film et comment il s'inscrit en marge du classicisme hollywoodien. Le troisième mémoire de Matthew Rodrigue, *Anything Goes : The Erratic cinema of Paul Thomas Anderson*<sup>19</sup> est également une réflexion sur la mise en scène andersonienne et ses différences avec le cinéma classique. Il y a également peu de textes, autres que les critiques de revues spécialisées en cinéma, qui abordent les deux derniers films d'Anderson. Le livre de Sperb est en fait le seul qui aborde *There Will Be Blood* et brièvement *The Master*. Pour *Inherent Vice*, aucun ouvrage n'existe puisque le film est sorti à la fin de 2014.

---

<sup>17</sup> Hugues, Joel. 2010. "I just thought you'd like to hear it from me; this is the face, it's no great Mystery " : *Understanding Authority in Paul Thomas Anderson's There Will Be Blood*. Chapitre 3, p.62-75. Winnipeg : University of Manitoba.

<sup>18</sup> Lehmann, Joel. 2012. *L'autoréflexion de l'énonciation filmique du film Punch-Drunk Love*. Montréal : Université de Montréal.

<sup>19</sup> Rodrigue, Matthew. 2012. *Anything Goes : The Erratic cinema of Paul Thomas Anderson*. Ottawa : Carleton University.

### *Présentation du mémoire*

Pour bien comprendre les relations familiales dans le cinéma d'Anderson, il faut d'abord tenter de cerner l'évolution des relations familiales dans la société américaine du XXe siècle. Lorsque le sociologue allemand, Max Weber, se rend aux États-Unis en 1904, il cherche à élucider ce qui caractérise l'interrelation entre le modèle économique et religieux du pays. De ses observations, il publiera son livre controversé *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*<sup>20</sup>. Ce texte sert un peu de base aux réflexions que nous développerons concernant l'aspect économique et son influence sur la famille américaine. Pour appuyer les idées de Weber, le travail de Werner Sombart, économiste et sociologue allemand, est également éclairant. Pour lui, les États-Unis possédaient tous les attributs nécessaires pour l'expansion capitaliste en raison de sa prédisposition géographique et de l'esprit économique de ses habitants.

L'émancipation des individus aux États-Unis se réalise au travers de la réussite économique certes, mais il est également important de nuancer cette approche avec celle du perfectionnisme moral qui, par l'affirmation de l'individu, et par conséquent, sa non-conformité, permet de mieux comprendre cette pulsion qui pousse les Américains à s'enrichir. Selon Ralph Waldo Emerson, c'est l'affirmation de soi qui permet à l'individu de se séparer de l'aliénation causée par la conformité, le cas échéant, la société capitaliste, conservatrice et puritaine. Cette fine ligne entre le désir de prospérer et de se réaliser est très révélatrice dans le cinéma d'Anderson, car plusieurs protagonistes cherchent à s'affirmer face à une autorité oppressante

---

<sup>20</sup> Weber, Max. [1904-1905] 2002. *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*. Fac-similé numérique. Dans le cadre de la collection: "Les classiques des sciences sociales de l'UQAC, site web:[http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques\\_des\\_sciences\\_sociales/index.html](http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html).

ou encore à la nature même de leur existence. Indubitablement, les préjugés sociaux, et ultimement ceux des autres membres de la famille, peuvent diminuer les ardeurs d'un individu à s'affirmer. C'est seulement en cultivant leurs différences que les personnages andersoniens se révèlent, et c'est en s'affichant sans contrainte qu'ils s'émancipent. Certains personnages d'Anderson sont émersoniens puisqu'ils cherchent l'amélioration dans leur vie par une réaffirmation de leurs convictions profondes. L'émancipation personnelle passe par un processus de transformation qui guide les individus vers l'acceptation de soi. Ils se renouvellent par le rejet de ce qu'ils ont été auparavant, et ce, en raison de cette nouvelle possibilité qui les extirpe de leurs sentiments d'impuissance et d'isolement. Ces sentiments castrateurs proviennent très souvent de la présence, de l'absence ou des carences amoureuses de la famille biologique. Ils voient donc une possibilité de se réinventer par une cellule familiale substitutive. Comme le souligne Brian Michael Goss, « the necessity of surrogate family is demanded by the failure of families of the biological variety and is due largely to patriarchal dereliction »<sup>21</sup>.

Pour établir un portrait plus large de la famille américaine, Anderson a choisi de présenter une multitude de personnages. Dans *Boogie Nights* et *Magnolia*, il utilise la structure du film choral. Dans *Inherent Vice* et *The Master*, il présente un large éventail d'individus, même si les protagonistes principaux de ces films sont très bien identifiés. Pour les trois autres films, *Hard Eight*, *Punch-Drunk Love*, et *There Will Be Blood*, Anderson se concentre davantage sur un ou deux personnages principaux. Il présente systématiquement un élément perturbateur qui chamboulera, positivement ou négativement, l'existence familiale de ses protagonistes, exaltant en eux un désir de réorientation de leur vie vers une direction jusque-là insoupçonnée.

---

<sup>21</sup> Goss, 2002, p.180.

Ces éléments perturbateurs peuvent se manifester par la sollicitation externe d'un possible bon samaritain comme celle de Sydney pour John dans *Hard Eight* et celle de Jack Horner pour Eddie (Dirk) dans *Boogie Nights*. Ils peuvent également survenir de façon hasardeuse comme l'arrivée de l'harmonium dans la vie de Barry dans *Punch-Drunk Love*, l'errance de Freddie sur le bateau de Lancaster Dodd dans *The Master*, ou encore, par la disparition de Mickey Wolfmann dans *Inherent Vice*.

## CHAPITRE 1

### DE L'ECONOMIQUE AU PHILOSOPHIQUE : LE MODELE AMERICAIN

#### *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme selon Max Weber*

À la base, le capitalisme est « un régime économique et social dans lequel les capitaux, source de revenus, n'appartiennent pas, en règle générale, à ceux qui les mettent en œuvre par leur propre travail »<sup>1</sup>. Bien que la définition soit idéologiquement exacte, elle n'explique pas la mise en place de ce modèle qui permet la pratique du libéralisme économique dans un pays comme les États-Unis. Pour ce faire, l'ouvrage *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme* de Max Weber, publié en deux parties, l'une en 1904 et l'autre en 1905, est une avenue intéressante afin de circonscrire l'idéologie qui pousse les Américains à se conformer à ce modèle économique et religieux, qui établissait, à cette époque, par leur corrélation, les bases du capitalisme moderne. À son arrivée en Amérique, Weber est d'abord frappé par l'idée de Benjamin Franklin que « le temps, c'est de l'argent »<sup>2</sup>. Pour lui, cet adage permet de définir la bonne conduite économique qui consiste à l'optimisation du gain comme une fin en soi, et non dans une optique d'assouvissement de besoins personnels par des dépenses ludiques. Pour Weber :

[...] Cette éthique est entièrement dépouillée de tout caractère eudémoniste, voire hédoniste. Ici, le *summum bonum* peut s'exprimer ainsi : gagner de l'argent, toujours plus d'argent, tout en se gardant strictement des jouissances spontanées de la vie. L'argent est à ce point considéré comme une fin en soi qu'il apparaît entièrement transcendant et absolument irrationnel sous

<sup>1</sup> Définition du capitalisme selon « Le Petit Robert », 2011, p.347

<sup>2</sup> Weber, Max. [1904-1905] 2002. *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*. Fac-similé numérique. Site web : [http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques\\_des\\_sciences\\_sociales/index.html](http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html), p.117

le rapport du « bonheur » de l'individu ou de l'« avantage » que celui-ci peut éprouver à en posséder.<sup>3</sup>

Comme l'argent est une fin en soi selon Weber, cela relègue aux oubliettes l'économie traditionnelle qui consistait à gagner suffisamment d'argent pour vivre, voire survivre. Le modèle traditionnel de la famille agraire, qui fut si longtemps le modèle dominant au niveau économique et familial, n'est pas abordé dans le texte de Weber, mais sa définition du capitalisme moderne, démontre que l'entrepreneur doit chercher l'accumulation de capitaux dans une conduite axée sur une vision à long terme plutôt que quotidienne. Weber apporte une nuance importante concernant la famille. En parlant de l'organisation rationnelle de l'entreprise, il mentionne que cela « n'aurait pas été possible sans deux autres facteurs importants : la séparation du ménage [Haushalt] et de l'entreprise [Betrieb], qui domine toute la vie économique moderne; la comptabilité rationnelle, qui lui est intimement liée »<sup>4</sup>.

Mark Auslander, dans son texte sur la transformation du rôle de la famille américaine, évoque la transition du modèle de travail familial depuis la révolution industrielle :

In most societies for most of human history, the reproduction of the family within larger social frameworks has been a directly economic enterprise, since the family was usually a primary productive unit. [...] In contrast, since the mid 19<sup>th</sup> century the western bourgeois family has been formally defined as the social unit most directly opposed to the domain of work and commerce. The family has long been idealized as a haven in a heartless world, a secure enclave that protects its members from the predators of wage labor and financial calculation, a clearly-bounded zone within unconditional love and sentiment reign supreme. "Family time" has in principle long been contrasted with its antithesis, "work time"<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Weber, Max. [1904-1905] 2002, p.28.

<sup>4</sup> Weber, Max. [1904-1905] 2002, p.7

<sup>5</sup> Auslander, Mark, 2013. How Families Work : Love, Labor and Mediated Oppositions in American Domestic Ritual, Dans Aaron Podolefsky (Dir), Peter Brown et Scott Lacy, Applying Cultural Anthropology: An introductory Reader Ninth Edition. New York : McGraw-Hill, p.47

Auslander voit dans le capitalisme moderne une réorientation du modèle familial. Il croit également que la cellule familiale s'est redéfinie en devenant un lieu d'éducation et de rituels (fêtes, réunions de famille, funérailles, etc.)<sup>6</sup>. Bradd Shore abonde dans le même sens : « myth and ritual are key resources that families deploy in meeting the challenges of constructing a coherent set of stories and practices in the making of a modern family »<sup>7</sup>. Auslander ajoute que « [...] the site of the "family" is usually formally contrasted with sites of "work", our families are "at work" continuously, laboring to support externally oriented economic productivity while constituting the home as a uniquely privileged site of "love" in both romantic and non-romantic senses of the term »<sup>8</sup>. Cette notion est également partagée par Shore lorsqu'il mentionne « [...] traditional work of myth and ritual are seriously affected by the significant changes contemporary families have experienced in the allocation of their time to work, family and civic life, by new trends in scheduling patterns at home, at work, and at school, by the effects of mass media, and by changing communication technologies »<sup>9</sup>. Ce petit aparté sur les textes d'Auslander et de Shore démontre concrètement que la cellule familiale fût grandement affectée par la révolution industrielle au point d'en ébranler les fondations même et d'en redéfinir les aspirations.

Pour revenir à Weber, les sociologues français, Henri Mandras et Jean Étienne, croient que son idée sur le capitalisme aux États-Unis s'est construite selon trois tangentes : « construire le modèle idéal typique de l'éthique du capitalisme moderne, isoler certains traits typiques de la

---

<sup>6</sup> Auslander, 2013, p.47

<sup>7</sup> Shore, Bradd, 2003. Family Time : Studying Myth and Ritual in Working Families, The Emory Center for Myth and Ritual in American Life, Working Paper No. 27 (May 2003), p.18

<sup>8</sup> Auslander, 2013, p.47

<sup>9</sup> Shore, 2003, p.17

théologie morale des sectes puritaines et mettre en évidence les “affinités électives” entre les deux types de mentalités et d’attitudes »<sup>10</sup>. Ils stipulent également que Weber a formulé son portrait du capitalisme moderne par ces idées centrales : « la recherche systématique du profit dans le cadre d’une profession, une attitude sobre par rapport aux plaisirs de la vie et le développement de l’épargne en vue de l’accumulation de capital »<sup>11</sup>. Weber indique que « la soif d’acquérir, la recherche du profit, de l’argent, de la plus grande quantité d’argent possible, n’ont en eux-mêmes rien à voir avec le capitalisme »<sup>12</sup>. Il justifie cette proposition en identifiant davantage le capitalisme à la notion de domination, de pouvoir. Il est cependant nécessaire de mentionner que la filiation entre les deux est manifestement incontournable puisque ceux qui détiennent le pouvoir sont également ceux qui possèdent les capitaux.

Weber aborde également la notion de capitalisme à l’aide de l’étude des traditions protestantes. Il constate que les principaux chefs d’entreprise, ainsi que la main-d’œuvre la plus compétente proviennent majoritairement des milieux protestants. D’autre part, il voit dans l’éducation et dans les choix professionnels qui s’y rattachent une division assez nette entre l’éducation catholique et celle provenant des réformes du luthéranisme. Les régions réformées démontrent des aptitudes économiques supérieures à leurs concitoyens catholiques. Weber croit que « [...] le catholicisme est plus “détaché du monde” [Weltfremdheit], ses éléments ascétiques révèlent un idéal plus élevé, il a dû inculquer à ses fidèles une plus grande indifférence à l’égard des biens de ce monde<sup>13</sup>. De surcroît, il pense que « les protestants se

---

<sup>10</sup> Mendras, Henri, Jean Etienne. 1996. Les grands auteurs de la sociologie : Tocqueville, Durkheim, Marx, Weber. Paris : Hatier.p.151-152

<sup>11</sup> Mendras et Etienne, 1996, p.153

<sup>12</sup> Weber, Max. [1904-1905] 2002, p.5

<sup>13</sup> Weber, Max. [1904-1905] 2002, p.19

réfèrent à cette façon de voir pour critiquer les idéaux ascétiques (réels ou supposés) de la conduite catholique »<sup>14</sup>. Il mentionne cependant qu'en réaction à ce jugement protestant, « les catholiques répondent de leur côté en dénonçant le “matérialisme” comme une conséquence de la sécularisation de tous les domaines de la vie par le protestantisme »<sup>15</sup>. Pour George M. Marsden : « Protestants » apparent cultural dominance rested on a strong base of the wealthiest and the oldest American families and institutions. Protestants had been the first to settle almost everywhere in the American colonies and so naturally their heirs held most of the positions of power and influence »<sup>16</sup>.

La religion protestante est certainement un élément qui a été favorable au développement du système économique américain, mais il y a d'autres éléments qui conditionnent également les agissements des individus dans le capitalisme moderne. Par exemple, c'est le marché qui dicte les actions des capitalistes. Comme le mentionne Weber : « dans la mesure où l'individu est impliqué dans les rapports de l'économie de marché, il est contraint à se conformer aux règles d'action capitalistes »<sup>17</sup>. La prédisposition religieuse d'un protestant comparativement à celle d'un catholique est donc favorable à l'expansion économique, mais la loi du marché est tout aussi, sinon plus importante, à la concrétisation de cet enrichissement. Weber voit cependant un autre facteur important du protestantisme qui augmente le potentiel de développement économique des protestants comparativement aux catholiques aux États-Unis, la prédestination religieuse qu'il nomme « élection divine ». Weber voit dans l'élection divine chez les protestants la condition nécessaire et absolue au salut de

---

<sup>14</sup> Weber, Max. [1904-1905] 2002, p.19

<sup>15</sup> Weber, Max. [1904-1905] 2002, p.19

<sup>16</sup> Marsden, George M. 1991. Understanding fundamentalism and evangelicalism, Grand Rapids : Michigan, p.11

<sup>17</sup> Weber, Max. [1904-1905] 2002, p.29

l'âme du croyant, celle-ci est arbitraire, elle est issue d'un prédéterminisme indépendant des actions quotidiennes du croyant. Il définit la nature du Dieu protestant et sa sélection divine de la façon suivante :

Le « Père qui est aux cieux », le Père du Nouveau Testament, le Père humain et compréhensif qui se réjouit du retour du pécheur, comme le ferait une femme de la pièce d'argent retrouvée, se transforme ici en un être transcendant, par-delà tout entendement humain, qui, de toute éternité, a attribué à chacun son destin et a pourvu aux moindres détails de l'univers. Il en est ainsi en vertu d'arrêts insondables, irrévocables, au point que la grâce de Dieu est aussi impossible à perdre pour ceux à qui elle a été accordée, qu'impossible à gagner pour ceux à qui elle a été refusée<sup>18</sup>.

La place qu'occupe le travail en lien à la prédestination est donc capitale. L'idée du *Beruf*, telle qu'initiée par Martin Luther, exprime bien l'enjeu principal lié à la croyance protestante qui est « d'accomplir dans le monde les devoirs correspondant à la place que l'existence assigne à l'individu dans la société [Lebensstellung], devoirs qui deviennent ainsi sa "vocation" [Beruf] »<sup>19</sup>. En l'absence de tout signe attestant de l'élection divine, les croyants suivent simplement leur vocation. La réussite qu'ils rencontrent alors dans l'exercice de leur « beruf » atteste au moins du fait que celle-ci est dans les plans de Dieu, même si elle n'est pas le signe de leur élection personnelle. Le croyant qui se soumet ainsi au plan de Dieu, n'éprouve aucune mauvaise conscience à prospérer.

La religion protestante était très présente dans l'émergence et l'implantation du modèle capitaliste dans l'industrialisation américaine. Elle n'était cependant qu'un guide permettant une

---

<sup>18</sup> Weber, Max. [1904-1905] 2002, p.67

<sup>19</sup> Weber, Max. [1904-1905] 2002, p.50

adéquation favorable de divers éléments, disparates à première vue, qui établissaient le modèle économique qui s'est déployé pendant et après la révolution industrielle du pays. Suite à de nombreuses critiques sur ses idées, le sociologue allemand a affirmé qu'il ne voyait qu'une simple adéquation entre le protestantisme et l'esprit du capitalisme et qu'il ne cherchait aucunement à absolutiser sa vision. En premier lieu, qu'est-ce que « l'esprit » du capitalisme? Qu'est-ce que « l'éthique » protestante ? Ce n'est pas très clair dans le texte de Weber et de nombreuses critiques lui reprocheront le caractère évasif de ces termes. Cela dit, Weber voyait plutôt une symbiose d'éléments favorables stimulant l'expansion du capitalisme moderne, mais il ne croyait pas que chaque élément pris indépendamment l'un de l'autre pouvait avoir une force équivalente à la combinaison synergique de ceux-ci. Il affirma qu'il a davantage situé son approche dans l'ordre de la causalité de la religion protestante sur le développement d'un éthos économique capitaliste. Comme l'indiquent Mendras et Étienne en parlant des travaux ultérieurs de Weber : « il montre qu'en Chine et en Inde, toutes les conditions favorables à la naissance du capitalisme étaient réunies à l'exception de l'existence d'une religion ascétique comparable au protestantisme »<sup>20</sup>. C'est par des exemples où l'implantation du capitalisme obtint un moindre succès que la théorie de Weber développée aux États-Unis gagne en crédibilité. Pour se développer, le capitalisme a besoin d'un système juridique et d'un État engagé soutenant ce type de développement économique, mais il doit également y avoir présence d'une forte mentalité économique au sein de la population et des instances gouvernementales. Weber a prouvé qu'il existe bel et bien une corrélation intéressante entre le protestantisme et le

---

<sup>20</sup> Mendras et Etienne, 1996, p.156

capitalisme, et que l'un ne va pas sans l'autre dans l'édification et le maintien de la société capitaliste américaine depuis le milieu du 19<sup>e</sup> siècle.

*Les États-Unis, l'apogée de la possibilité de l'expansion capitaliste*

Malgré lui, Werner Sombart répond un peu aux critiques de Weber, puisqu'il voit les États-Unis comme un pays destiné à l'implantation du modèle capitaliste en raison, entre autres, des richesses naturelles. Il affirme :

Comme nul autre apte à permettre une rapide accumulation de capital; parce que riche en métaux précieux : l'Amérique du Nord extrait un tiers de tout l'argent et un quart de tout l'or de la terre; parce que riche en terres fertiles [...] parce que riche en ressources minières au point de rapporter encore aujourd'hui trois fois plus que n'importe quel gisement européen.<sup>21</sup>

Sombart ajoute que les États-Unis représentent le modèle idéal d'un pays cherchant le développement économique capitaliste puisqu'il considère que si l'on voulait créer un pays parfait pour ce type de développement, il ne pourrait prendre que la forme que l'on reconnaît au géant américain. De plus, le pays possède un climat ouvrier favorable (abondance de main-d'œuvre, absence de revendications socialistes, etc.) pour ce que Sombart appelle « l'économie rationnelle-capitaliste ». Selon lui : « ce n'est que dans ce pays que le sens du profit et l'ambition de faire de l'argent constituent l'alpha et l'oméga de toute activité commerciale »<sup>22</sup>. Le fait d'avoir du succès est intimement lié à l'idée de faire de l'argent et de devenir riche, c'est en fait l'élément le plus significatif de la réussite pour un Américain. Pour celui-ci, c'est le but à

---

<sup>21</sup> Sombart, Werner. [1906] 1992. Pourquoi le socialisme n'existe-t-il pas aux États-Unis?. Traduit de l'Allemand par Pierre Weiss. Paris : Presses Universitaires de France, p.25

<sup>22</sup> Sombart, Werner. [1906] 1992, p.27

atteindre pour être partie intégrante du succès de la nation. Sombart considère que la vie dans un environnement capitaliste habitue l'esprit à tout rapporter à l'argent. Ce conditionnement devient, au fil du temps, non seulement un objectif à atteindre ou une conception de la société, mais une vision unique. Les États-Unis représentent certainement le pays qui se complaît le plus dans le modèle capitaliste sans en contester les fondements. Pour Sombart, le pays est purement capitaliste, car il n'y a aucun signe de non-capitalisme. Il cite *a contrario* plusieurs pays européens, qui, à la même époque, étaient pris avec des manifestations de classes précapitalistes, et avec l'émergence du socialisme due en grande partie aux injustices subies par la classe ouvrière. Cela dit, la plus grande cause du succès capitaliste du pays réside dans le sens que l'individu donne à sa vie; atteindre le 1 % de la société, évidemment peuplée par les individus les plus riches. Il est difficile de l'exprimer mieux que Sombart lorsqu'il affirme :

Nous voyons dans chaque Américain — en commençant par le jeune vendeur de journaux — une agitation, une aspiration, une passion qui les pousse en avant, vers le haut, par-dessus les autres. L'idéal de vie des Américains n'est donc ni le bien-être confortable, ni l'harmonie de la personnalité, mais la « marche en avant ». D'où cette hâte, cette ambition incessante et cette concurrence impitoyable dans tous les domaines. Car, si chacun aspire au succès pour son compte, il doit essayer de dépasser l'autre. Commence alors un « steeple-chase » [course d'obstacles], la chasse au bonheur, comme nous avons l'habitude de l'exprimer d'une façon quelque peu triviale, un steeple-chase qui se distingue de toutes les autres courses par le fait que le but n'est pas fixé, mais s'éloigne toujours des concurrents.<sup>23</sup>

Sombart a su voir dans le peuple américain une attitude tournée vers la réussite, combiné à un potentiel culturel et social qui conjugue les besoins de développement du pays aux besoins de progresser des individus. Son idée de la « marche vers l'avant » s'inscrit parallèlement aux

---

<sup>23</sup> Sombart, Werner. [1906] 1992, p.37-38

observations de Weber sur « l'esprit du capitalisme ». Il établit également un lien avec la croyance religieuse protestante. Il affirme qu'en « tout état de cause, la spécificité des choix en matière de valeur conditionne l'orientation de la volonté. Si c'est le succès auquel l'Américain adresse ses prières, il tendra à mener une vie satisfaisant son dieu »<sup>24</sup>. Cette satisfaction de dieu rejoint la théorie de Weber. À ce sujet, il mentionne que :

l'activité sociale du calviniste se déroule purement in *majorem Dei gloriam*. D'où il suit que l'activité professionnelle, laquelle est au service de la vie terrestre de la communauté, participe aussi de ce caractère. Nous avons déjà trouvé, chez Luther, la division du travail en professions justifiée par l'amour du prochain. Mais ce qui était resté une suggestion hypothétique, purement intellectuelle, est devenu chez les calvinistes un élément caractéristique de leur système éthique. L'amour du prochain — au service exclusif de la gloire de Dieu. [...] On reconnaît ainsi que le travail, au service de l'utilité sociale impersonnelle, exalte la gloire de Dieu; qu'il est donc voulu par lui.<sup>25</sup>

Ainsi, les deux sociologues voient dans l'esprit du capitalisme américain le désir de s'enrichir pour ultimement faire croître les divers intérêts communautaires. Cet enrichissement devrait, en théorie, se développer dans un désir de respect du devoir religieux.

### ***Le perfectionnisme moral : de la confiance en soi à la famille***

Ralph Waldo Emerson est un philosophe américain. Pour les adeptes du transcendantalisme américain, mouvement intellectuel dans lequel il s'inscrit, la confiance en soi est ultimement liée à l'idée de l'émancipation personnelle par la transformation de soi. Ses

---

<sup>24</sup> Sombart, Werner. [1906] 1992, p.37

<sup>25</sup> Weber, Max. [1904-1905] 2002, p.<sup>72</sup>

écrits font partie intégrante de la genèse de l'idéologie américaine telle qu'elle est connue de nos jours. Elle est une partie importante du mythe fondateur qui en découle, au même titre que le système économique que Weber et Sombart ont su exposer. Il y a cependant un certain hiatus entre l'ascétisme du protestantisme quant au plaisir de la richesse financière et l'émancipation personnelle des individus prônée par Emerson. Le philosophe américain Stanley Cavell a beaucoup réfléchi à l'influence d'Emerson dans l'Amérique moderne et il regroupe les idéaux des philosophes fondateurs sous le terme de perfectionnisme moral. Il le définit ainsi :

Dans ma vision des choses, le perfectionnisme n'est pas une théorie (une de plus) de la vie morale, mais quelque chose comme une dimension, ou une tradition, de la vie morale que l'on retrouve tout au long de la pensée occidentale et qui touche à ce que l'on appelait l'état de notre âme : cette dimension attache une extrême importance aux relations personnelles et à la possibilité, ou à la nécessité, de notre transformation et de la transformation de la société.<sup>26</sup>

Cavell affirme également que « le perfectionnisme est la dimension de la pensée morale qui vise moins à refréner le mal qu'à libérer le bien »<sup>27</sup>. Il nuance cependant en ajoutant :

S'il existe un perfectionnisme qui non seulement est compatible avec la démocratie, mais lui est nécessaire, il ne consiste pas à excuser les ratages inévitables de la démocratie ou à essayer de s'élever au-dessus de ces ratages, mais à enseigner à réagir à ces ratages et aux compromissions auxquelles ils nous mêlent, autrement que par l'excuse ou le recul.<sup>28</sup>

L'idée d'Emerson, reprise par Cavell, consiste donc à une élucidation de notre pouvoir de réalisation en tant qu'individu au sein d'une structure sociétale indépendante de nos actions et

---

<sup>26</sup> Cavell, Stanley. [1992] 2009. Qu'est-ce que la philosophie américaine? De Wittgenstein à Emerson. Traduit de l'anglais par Christian Fournier et Sandra Laugier. Saint-Amand : Gallimard, p.208-209

<sup>27</sup> Cavell, Stanley. [1992] 2009, p.235

<sup>28</sup> Cavell, Stanley. [1992] 2009, p.235

de notre volonté. En faisant partie d'une structure qui mise sur le respect de l'ordre établi, la notion de volonté personnelle attise l'idée de la non-conformité. Emerson affirme que « quiconque veut être un homme doit être un non-conformiste »<sup>29</sup>. Suite à cette affirmation, la confiance en soi peut donc être perçue comme tributaire du non-conformisme, ou elle peut être considérée comme une manifestation d'un refus à céder à la conformité sans la questionner, et sans la confronter. Emerson croit que dans la société « la vertu la plus demandée, c'est la conformité. La confiance en soi est ce qui lui répugne »<sup>30</sup>. Sandra Laugier ajoute que « la confiance en soi est "l'aversion de la conformité" et que le commun ne se construit que de cette aversion »<sup>31</sup>. Elle souligne de plus que « la construction d'une démocratie américaine est bien l'invention d'un homme ordinaire : il n'est pas le point de départ d'une *constitution* de l'Amérique, mais son projet même »<sup>32</sup>. Ce qui se résume à dire qu'un homme indépendant d'esprit sera plus apte à contribuer socialement. Sa vision de la société et son opiniâtreté lui appartiennent pleinement. Cette construction du commun par l'aversion du conformisme est possible non seulement dans la société démocratique, comme démontré par Emerson, mais elle peut également servir de piste de réflexion intéressante lorsqu'on applique sa logique à la cellule familiale. Un des signes de la bonne éducation d'un enfant provient de l'affirmation de celui-ci à l'égard de ses parents, en d'autres mots, c'est lorsque l'enfant décide de sa propre destinée en dépit de la volonté de ses parents. Pour Laugier : « la confiance en soi et en sa propre expérience est le début de l'éducation adulte. Je peux apprendre à voir les choses autrement et à faire

---

<sup>29</sup> Emerson, Ralph Waldo. [1841] 2010. Confiance en soi (self-reliance). Dans Laugier, Sandra (Dir.). 2010. La voix et la vertu : variétés du perfectionnisme moral. Traduit de l'anglais par Christian Fournier. Paris : Presses Universitaires de France

<sup>30</sup> Emerson, Ralph Waldo. [1841] 2010, p.36

<sup>31</sup> Laugier, 2010, p.353

<sup>32</sup> Emerson, Ralph Waldo. [1841] 2010, p.59

autrement »<sup>33</sup>. Cette opposition, cette rupture créée par la non-conformité est donc un signe de maturité, de l'atteinte de son éducation d'adulte.

Ce qu'Emerson exprime à l'aide de la confiance en soi et de son injonction de non-conformité est la nécessité pour tout individu de suivre sa propre pensée, son instinct profond et de rester authentique pour être autonome. Il mentionne : « votre action authentique s'expliquera toute seule et expliquera vos autres actions authentiques. Votre conformisme n'explique rien. Agissez séparément, et ce que vous avez déjà fait séparément vous justifiera maintenant »<sup>34</sup>. L'idée sous-jacente qui lie la non-conformité et la confiance en soi se situe peut-être dans une plus grande idée, celle de la transformation. Emerson pense qu'« il est aussi facile pour le fort d'être fort que pour le faible d'être faible »<sup>35</sup>. Pour lui : « la seule chose qui vaille, c'est la vie, pas d'avoir vécu »<sup>36</sup>. Il est donc primordial de ne pas être complaisant, ni socialement ni personnellement, car cette façon d'agir est passéiste, aliénante et contre-productive.

Selon ce dernier, tout passe par l'individu, par sa capacité à se surpasser, à aller au-delà de ses objectifs. L'individu est le seul maître à bord de sa destinée. Il explique que « le soi est toujours réalisé et à réaliser, et c'est le paradoxe de la confiance en soi, un soi qui n'existe pas préalablement à la confiance »<sup>37</sup>. Emerson, en abordant le sujet de la confiance en soi, ne cherche pas à en exalter une sorte d'action vertueuse absolue, mais il tend plutôt à nous la définir comme la nécessité d'une « constante insatisfaction de soi »<sup>38</sup>. En fait, ce qu'Emerson croit nécessaire est que l'individu questionne ce qu'il croit et ce que la société veut lui faire croire.

---

<sup>33</sup> Laugier, 2010, p.357

<sup>34</sup> Emerson, Ralph Waldo. [1841] 2010, p.42

<sup>35</sup> Emerson, Ralph Waldo. [1841] 2010, p.48

<sup>36</sup> Emerson, Ralph Waldo. [1841] 2010, p.49

<sup>37</sup> Laugier, 2010, p.12

<sup>38</sup> Laugier, 2010, p.12

La conclusion de son texte sur la confiance en soi le démontre explicitement lorsqu'il affirme « n'en croyez rien. Rien ne saurait vous apporter la paix que vous-même. Rien ne saurait vous apporter la paix que le triomphe des principes ».<sup>39</sup>

Les principes mentionnés ci-haut sont bel et bien ceux de l'individu, de l'individualisme en quelque sorte, mais pour Laugier, « cet individualisme n'est pas une apologie du *self-made-man*, paradigme du libéralisme [...]; il n'est pas une revendication de l'intérêt privé, mais public »<sup>40</sup>. La nuance est bien mince entre l'individualisme et l'intérêt public dans l'œuvre d'Emerson, si bien qu'il est souvent considéré comme un précurseur du pragmatisme qui se définit comme « la formation d'une foi dans l'intelligence, comme la seule croyance indispensable et nécessaire à la vie morale et sociale »<sup>41</sup>. Laugier ajoute que :

Cavell veut différencier Emerson de Dewey, et du pragmatisme en général, par la tonalité de son aspiration démocratique. La question est donc de savoir de quel Emerson on souhaite hériter aujourd'hui : le précurseur du pragmatisme, qui en formulerait poétiquement quelques principes ensuite rationalisés (comme l'appel au commun et au pratique), ou le penseur radical de l'individualisme.<sup>42</sup>

La notion de confiance en soi définie par Emerson est tout de même paradoxale si l'on aborde la question du point de vue de l'individualisme. Bien qu'il n'approche pas explicitement la question de la confiance en soi avec la réalité familiale, Emerson mentionne néanmoins une idée qui s'apparente à ce que la place d'un individu non-conformiste et confiant devrait être dans une collectivité quelconque. Il se questionne : « un homme n'est-il pas meilleur qu'une ville? Ne demande rien aux hommes, et dans cette mutation incessante, c'est toi la seule colonne

---

<sup>39</sup> Emerson, Ralph Waldo. [1841] 2010, p.62

<sup>40</sup> Laugier, 2010, p.354

<sup>41</sup> Citation de Dewey dans Laugier, 2010, p.351

<sup>42</sup> Laugier, 2010, p.350

inébranlable, qui dois bientôt apparaître comme le soutien de tout ce qui t'entoure »<sup>43</sup>. Comme nous pouvons le constater, Emerson mentionne que la force de l'individu est de soutenir ce qui l'entoure. Dans la quotidienneté, l'entourage, c'est la famille. C'est donc envisageable que pour la soutenir au mieux de ses capacités, un individu doive s'affirmer et s'émanciper au maximum de son potentiel. On peut consentir que cette affirmation du philosophe soit, au sens large, liée davantage à la société et à l'individu plutôt qu'à la famille, mais il reste cependant que l'idée développée par ce dernier est tout à fait louable au sein d'une entité restreinte, symbolisée par le modèle familial conventionnel.

Emerson s'intéresse plus spécifiquement à la notion de famille dans son essai « Expérience » en s'ouvrant sur la mort de son fils Waldo, des suites d'une tuberculose, à l'âge de cinq ans. Cet événement qui est venu perturber la vie d'Emerson créa un certain tournant dans son œuvre. En effet, à partir de ce moment, sa perception de la philosophie se trouve altérée par la réalité de sa propre existence et de ses propres expériences. Dans cet essai, il écrit même une réflexion qui selon Stanley Cavell s'apparente à l'accouchement de Waldo par Emerson lui-même. On peut donc déduire que le philosophe américain commence à percevoir qu'un être émancipé ne trouve son utilité que dans ce qui le rattache aux autres, à ses proches. Comme le souligne Cavell :

Depuis le début de son œuvre, dans « Le savant américain », Emerson a recherché le *proche* comme l'une de ses inflexions de la problématique du commun, du bas, du familier, c'est-à-dire entre autres, de l'*ici*, dans notre pauvreté, plutôt que du *là*, dans leur pompe impériale. En indiquant qu'il était incapable de rapprocher cela de lui davantage, il laisse une direction ouverte. *Je ne peux rapprocher « cela » davantage (comme en général je n'obtiens pas, mais je suis et j'ai)*. Si cela doit être plus proche,

---

<sup>43</sup> Emerson, Ralph Waldo. [1841] 2010, p.62

cela doit se rapprocher, venir tout près. Mais qu'est-ce que cela peut vouloir dire? À l'égard de l'approche vers l'Amérique, cela veut dire : je ne peux m'en approcher tout seul; la communauté humaine sera entre nous, ou nulle part.<sup>44</sup>

À la lumière de cette judicieuse réflexion de Cavell, on comprend que pour Emerson, le familier devient le proche, nuance somme toute importante dans l'œuvre du philosophe qui encadre indirectement et inévitablement, la notion de familiarité. Celle-ci n'est plus simplement la masse peu éduquée, mais également, et surtout, les gens qui entourent concrètement un individu dans son quotidien. C'est cet écho émersonien qu'on entendra dans l'œuvre de Paul Thomas Anderson, soit l'importance des proches afin de forger sa propre identité.

Il est cependant utile d'apporter une nuance sur l'idée de l'émancipation personnelle. Celle-ci s'appréhende la plupart du temps à travers une quête existentielle, et non par une sorte de prise de conscience sur la nécessité de devenir le meilleur « soi » possible. On voit la même chose dans les œuvres mêmes des philosophes comme Emerson ou Cavell, elles évoluent au même rythme que leur auteur par la voie de leur quête existentielle. Il est alors important de se rappeler avec ces textes que le perfectionnisme moral n'est pas une philosophie de l'émancipation personnelle au détriment d'autrui, mais bien au service de celui-ci, et de la communauté dans laquelle il s'établit. Emerson et Cavell établissent des pistes de réflexion éclairantes sur ce à quoi doit fondamentalement aspirer personnellement et socialement un individu. En réalisant son plein potentiel, un individu répond par le fait même aux idéaux soulevés par Weber, Sombart et même Franklin qui voyaient au cœur de la réussite du modèle

---

<sup>44</sup> Cavell, Stanley. [1992] 2009, p.139-140

américain un individu fort et travaillant cherchant à accumuler des capitaux, et dont la réussite profite à sa communauté.

Il n'en reste pas moins que l'individu émancipé économiquement entre souvent en conflit avec l'individu émancipé socialement. En ce qui concerne la filmographie de Paul Thomas Anderson, la présentation d'une opposition des deux grandes sphères idéologiques (économique et sociale) sert de canevas au cinéaste pour dépeindre les conflits qui surgissent dans les diverses cellules familiales de son cinéma d'abord, et de la société au sens large ensuite. Concrètement, quelques personnages des films d'Anderson cherchent d'abord à s'émanciper comme individu pour ensuite s'affirmer de façon autonome dans une dynamique de groupe, ce qui s'apparente aux idées développées par Ralph Waldo Emerson sur la nécessité d'avoir de la confiance en soi et pour contribuer à la construction du commun.

## CHAPITRE 2

### LA FAMILLE ECONOMIQUE

Dans les films de Paul Thomas Anderson, l'aspect économique est un élément qui déclenche ou influence les relations familiales. Bien que l'on ne puisse affirmer que la famille est strictement un objet économique pour l'ensemble des intervenants du cinéma andersonien, il reste néanmoins que l'aspect financier est bien présent dans la majorité des familles qui peuplent les films du cinéaste. C'est en fait un catalyseur sans égal pour attirer, ou inversement, éloigner les membres des divers clans familiaux qu'il nous présente. Cet aspect est en filigrane dans plusieurs relations et il dicte certaines décisions qui perturbent l'harmonie familiale et poussent ainsi plusieurs protagonistes vers une pente ascendante ou descendante qui surpassera, ne serait-ce que brièvement, l'unité familiale. Au départ, il est primordial de définir ce que l'on entend par objet économique. Il se caractérise principalement par le modèle capitaliste qui s'est introduit aux États-Unis avec la révolution industrielle.

#### *Plainview et la religion dans **There Will Be Blood***

Comme le soulignait Max Weber, il y a eu une forte corrélation entre la religion protestante et l'esprit du capitalisme dans l'émergence et la mise en place du régime économique américain. Au début du film *There Will Be Blood*, Daniel Plainview (Daniel Day-Lewis) est semblable, du moins en apparence, à ce que l'Histoire des États-Unis a connu avec les grands magnats financiers comme Rockefeller, Morgan et Carnegie. À la fin du XIXe et au début du XXe siècle, ces trois grands symboles du protestantisme et du capitalisme américains ont su, tout comme Plainview, tirer le meilleur financièrement d'une situation précaire pour une

population pauvre et adepte de la religion protestante. Ils ont bâti le pays moderne que sont devenus les États-Unis avec un succès apparent en stimulant l'économie dans les petites communautés. Par l'exploitation des ressources environnantes, ils brandissaient la promesse de l'abondance et de la richesse aux populations des diverses communautés qu'ils ont développées. Les analyses de Weber sur les liens entre le développement du capitalisme et le protestantisme s'appliquent parfaitement à tous ces protestants qui ont érigé les États-Unis, ils sont les modèles types de la théorie de Weber. Tel que Marsden le soulignait, la population était composée en grande partie de protestants tout comme l'étaient les têtes dirigeantes de l'époque<sup>1</sup>. Le succès de Plainview, que nous présente Anderson, corrobore celui de ces magnats, car il est intimement lié à la présence du protestantisme. Il y a néanmoins une volonté de la part du réalisateur, dans sa représentation peu flatteuse de Plainview, de nous présenter que l'adéquation de la théorie de Weber peut être défavorable aux habitants des communautés. Weber voyait dans le protestantisme et le capitalisme une adéquation favorable au développement du capitalisme et non une source de tension. Plainview est l'antithèse de la théorie weberienne puisque ses aspirations sont centrées sur lui-même, il ne se soucie pas du bien collectif ni de la religion protestante. L'adéquation que propose Weber favorise et encourage des individus concernés par ces éléments à mener une vie séculaire et altruiste dans une volonté de collectivisation. Sa théorie, au même titre que les idées d'Emerson, mettent le commun, et non l'individu, au centre de toute vie sociale et économique. Emerson, lui, croit que « le développement de l'autodépendance doit opérer une révolution dans toutes les fonctions et dans tous les rapports humains : dans leur religion, dans leur éducation, dans leurs activités, leurs modes de vie et leur

---

<sup>1</sup> Voir la citation de Marsden dans le chapitre 1

association; et dans leurs propriétés et spéculations »<sup>2</sup>. Bref, nous croyons que l'attitude de Plainview ne s'inscrit pas dans ces lignes de pensée, car il en manipule les codes tels que nous le démontrerons.

Dans la première scène du film, Plainview est seul et isolé dans un vaste territoire. À cet instant du film, Plainview est un homme solitaire qui poursuit la logique du *self-made-man*, s'enrichir grâce à son travail et à sa détermination. Il est un travailleur honnête qui tente de bâtir une entreprise prospère. Anderson le montre au fond d'un puits tentant de trouver du pétrole. Cette séquence dure six minutes et ne comporte pas de dialogues. La direction photo de Robert Elswitt en clair-obscur et la bande sonore déjantée de Johnny Greenwood créent une ambiance angoissante et vertigineuse. Selon Élène Dallaire, il y a une « atmosphère en noir et ocre marquée de quelques petites touches de vert »<sup>3</sup>. Comme le mentionne Jozef Siroka, « la seule source de lumière (et d'espoir) se résume aux étincelles créées par la force de son pic »<sup>4</sup>. La preuve de la détermination de Plainview est qu'il se sort lui-même du puits suite à une mauvaise chute qui lui a cassé la jambe. L'apparence de bienséance de Plainview s'arrête cependant à cet instant, car après la séquence initiale qui laisse planer le passage du temps, il recommence son travail d'excavation, mais il est maintenant accompagné d'une équipe de travail, un signe que son entreprise progresse et que ses efforts sont récompensés. Or, il sait également faire usage de la crédulité de ses ouvriers, et des habitants des régions où il fore le pétrole. Une de ses manigances est qu'il prétend être religieux. Anderson nous présente plusieurs scènes qui suggèrent une possible bénédiction et prédéterminisme de Dieu à son égard. Par exemple, la

---

<sup>2</sup> Emerson, Ralph Waldo. [1841] 2010, p.54

<sup>3</sup> Dallaire, Élène. 2008. *There Will Be Blood : il y aura du sang*. Séquences, n° 253, p.45

<sup>4</sup> Siroka, Jozef. 2008. *Les rêveries du foreur solitaire : There Will Be Blood de Paul Thomas Anderson*, Ciné-Bulles, Volume 26, Numéro 2, 2008, Pages 19

scène au fond du puits où le père biologique de H.W. (Dillon Freasier) meurt (00h08-00h13). Plainview et lui travaillent ensemble, mais seulement Plainview en sort indemne pour admirer sa dernière trouvaille qui le rendra richissime. Siroka affirme avec justesse que « Plainview revient à la surface, le visage taché d'huile et de sang. Ce visage, c'est aussi celui de l'Amérique, celui d'un empire fondé sur le pétrole et perpétué par la violence »<sup>5</sup>. Suite à l'accident et à sa sortie du puits, ce dernier remonte le pique qui aide au forage, et celui-ci regorge de pétrole. Plainview est centré dans le plan, cachant ainsi le soleil. Anderson insiste sur la main du prospecteur en nous montrant un gros plan de celle-ci qui caresse le pique et la pointe par la suite vers le ciel pour montrer à ses ouvriers la richesse du puits. Si l'on porte une attention particulière à l'idée de l'élection divine protestante, il présenterait aussi sa main vers le ciel comme un remerciement à Dieu. Anderson va plus loin dans sa mise en scène en plaçant le soleil derrière Plainview et la caméra en plan fixe centrée devant lui. Cette prise de vue est percutante, car l'on voit celui-ci lever la main vers le ciel en laissant pénétrer dans l'objectif les rayons aveuglants du soleil. On trouve donc dans cette mise en scène, une sorte de remerciement de Plainview à Dieu, mais l'attitude de ce dernier ultérieurement dans le film démontrera que toute cette mise en scène n'était que supercherie pour convaincre ses ouvriers d'une prédestination potentielle. Suite à ces événements, il adoptera H.W., alors bambin, qui sera à ses côtés pour faire fructifier son entreprise devenue instantanément familiale. Cette notion de famille, comme nous le verrons plus loin dans ce chapitre, est indubitablement nécessaire pour établir un lien de confiance avec les habitants des communautés dans lesquelles Plainview cherche à s'implanter pour fructifier ses avoirs pétroliers. Il trouve donc une source de pétrole abondante et une

---

<sup>5</sup> Siroka, 2008, p.19

technique de vente implacable que Paul Thomas Anderson nous présente en quelques plans comportant plusieurs ellipses.

Alors que l'entreprise de Plainview prend de l'expansion, un jeune homme, Paul Sunday (Paul Dano), lui dévoile un lieu rempli de pétrole pour une somme modique, c'est en fait la ferme familiale des Sunday dans la petite communauté de Little Boston (00h20). Celle-ci est protestante au sein d'une église marginale, l'Église de la troisième révélation. Eli Sunday (frère de Paul également interprété par Paul Dano), prêtre et prophète de cette communauté, utilise ses séances cléricales pour sermonner ses disciples sur leurs péchés et ainsi leur permettre de les chasser. Il châtie ses mauvais disciples tel un prêtre machiavélique. On peut constater dès la première rencontre entre Plainview et Sunday que la divergence de comportement face à la religion entre les deux est profonde. Le premier ne s'intéresse pas à la religion alors que le second vit essentiellement pour celle-ci. Pour Sperb, « the film's allegory involves the mutually reinforcing but tenuous relationship between industry and religion, embodied in the dynamic between the preacher Sunday and the oilman Plainview »<sup>6</sup>. Par son succès économique et sa stratégie de vente familiale (son fils ou son frère), il ressemble peut-être à ce que les habitants du village pourraient percevoir comme un élu de Dieu. Cependant, Weber mentionne que Calvin « rejette l'hypothèse que l'on puisse reconnaître à son comportement si autrui est élu ou s'il est réprouvé, car ce serait être assez téméraire pour prétendre pénétrer les secrets de Dieu »<sup>7</sup>. Il ajoute que « dans cette vie, les élus ne se distinguent en rien, pour l'extérieur, des réprouvés »<sup>8</sup> et que « les élus constituent donc l'Église invisible de Dieu »<sup>9</sup>. Il est donc impossible de détecter

---

<sup>6</sup> Sperb, 2013, p.193

<sup>7</sup> Weber, Max. [1904-1905] 2002, p.74

<sup>8</sup> Weber, Max. [1904-1905] 2002, p.74

<sup>9</sup> Weber, Max. [1904-1905] 2002, p.74

qui est vraiment élu de Dieu si bien que les villageois que Plainview exploite peuvent facilement être crédules à son charme entrepreneurial et familial s'ils croient qu'il est religieux. En acceptant que la région soit forée par lui et son entreprise, il présente l'exploitation de la ressource comme une nécessité qui bénéficiera directement à la petite communauté. Par exemple, il promet des écoles, des puits d'eau potable et une expansion économique aux familles villageoises. Manifestement, il sait que ses promesses ne seront pas nécessairement concrétisées, mais en déformant la vérité, il gagne la confiance des gens et se présente comme un bon protestant, un homme pieux qui ne désire que le bien commun de ses semblables. Comme on le sait, ce bien commun, et surtout son développement, est au cœur de la pensée protestante, car enrichir une région par le développement économique est en fait enrichir ses habitants. À cet effet, Plainview ne remplira pas totalement sa promesse, car il emportera avec lui la majorité des richesses que les communautés lui ont léguées sans en redistribuer une quantité adéquate pour le bon fonctionnement de celles-ci.

Au travers du film, on sent le malaise de Plainview envers la pratique religieuse, en fait, il n'y accorde aucune importance. Une scène exemplaire de ce malaise est lors de l'inauguration du puits (00h48). Eli demande à Plainview s'il peut bénir la nouvelle construction avant sa mise en activité. Il accepte, mais au moment venu, il lance les hostilités sans broncher et surtout sans faire bénir le puits par Eli. Ce manque de respect envers ce dernier, et conséquemment la communauté agit essentiellement comme un affront à Eli, à la communauté et même à Dieu. Anderson utilise ce même puits pour nous montrer que les actions de Plainview auront éventuellement des conséquences néfastes sur sa propre vie, alors que l'accident qui rendra H.W. sourd se déroule en ce lieu (01h00-01h03). Suite à cet incident, le gamin ne sert plus à

Plainview, il est désormais un « useless boy »<sup>10</sup>. Il devra donc réorienter la dynamique familiale de son entreprise avec celui qui prétend être son frère, Henry (Kevin J. O'Connor).

L'exemple ultime de l'inconfort de Plainview avec la religion est lors de son baptême dans l'Église de la troisième révélation (01h52-01h57). Le seul intérêt de ce baptême pour Plainview est qu'il désire acheter la terre d'un des habitants récalcitrants, qui ne lui vendra sa terre que si Plainview devient un membre de l'Église. Anderson braque sa caméra sur le nouveau baptisé pendant la majeure partie du sermon d'Eli pour insister sur le désintérêt de Plainview. On le voit prendre les paroles du faux prophète à la légère jusqu'à la toute fin où, dans un soupçon d'humanisme, il succombera à la demande du prêtre en criant qu'il a abandonné son enfant. À la fin de son baptême, démontrant sans l'ombre d'un doute qu'il ne ressent pas le poids des mots qu'il vient tout juste de crier, il mentionne, encore agenouillé à l'autel, « Let's go build that pipeline ». Cette phrase révèle davantage l'ampleur de son engagement à forer la région plutôt que celui de se convertir à cette religion. Il ne semble jamais concerné par ses actions sous l'angle du bien ou du mal. Il est en fait guidé exclusivement par sa propre volonté qui fait foi de tout, il agit donc comme s'il était au-dessus de Dieu. Ce qui ajoute à la crédulité des habitants de la communauté est que ses actions semblent suivre ce que Weber affirmait en lien à l'accumulation de capitaux pour un enrichissement communautaire, sauf que son intérêt pour la communauté est mitigé, voire inexistant. Il entre cependant parfaitement dans le moule de la pensée protestante en ce qui concerne les dépenses en lien avec les plaisirs de la vie. Il ne semble pas en avoir puisqu'Anderson ne nous montre jamais Plainview profitant de sa richesse sauf par l'entremise de son immense manoir dans l'épilogue du film en 1927. Il est constamment

---

<sup>10</sup> Sperb, 2013, p.196

dans une marche vers l'avant et il recherche le profit dans le but d'être riche, tel que l'observait Sombart. Son but premier est l'expansion économique qui a comme conséquence directe qu'il se laisse tenter par le contrôle et le pouvoir ce qui le confinera finalement dans une solitude paranoïaque qui éloignera tous ceux qui l'approchent, incluant sa famille. Il est évident qu'un personnage comme Plainview, par son entropie individuelle, incarne l'antithèse du perfectionnisme moral.

### ***Plainview et l'entreprise familiale dans *There Will Be Blood****

Pour un entrepreneur mégalomane comme Plainview, il n'est pas question de trouver l'harmonie familiale dans le simple but d'avoir des liens familiaux, mais plutôt de se servir de cette relation dans une optique de gains potentiels. Pour lui, la famille est un outil de vente incomparable qui l'aide à devenir un puissant magnat du pétrole. Il accorde cependant peu ou pas d'importance à la paternité ou à la fraternité. Anderson nous expose ce lien étroit pour Plainview entre la famille et le commerce à l'aide de deux exemples de relations, celle avec son fils adoptif, H.W., et l'autre avec Henry, l'homme qui prétend être son frère. Dans les deux cas, l'évolution de la relation que nous présente le réalisateur est très révélatrice des intentions réelles de l'entrepreneur. Plainview voit strictement dans la famille une possibilité de convaincre les villages sollicités à utiliser ses services de foreur. Il brandit la notion d'entreprise familiale et expose la relation avec son fils comme une relation de complicité et d'amour paternel. Il peut donc s'en servir par la suite pour convaincre les populations villageoises. Pour Jason Sperb : « Plainview's need for family is dictated by the demands of the sales pitch rather than the desire to feel loved »<sup>11</sup>. Cet aspect familial lié à son entreprise est d'une importance fondamentale en

---

<sup>11</sup> Sperb, 2013, p.197

raison de la forte unité familiale présente dans les villages où il désire prospecter. À la fin du film, Plainview mentionne explicitement à son fils : « I took you for no other reason than I needed a sweet face to buy land »<sup>12</sup>.

Le premier exemple présenté dans le film de cette tactique de vente est celui d'un petit village, Signal Hill, qui sollicite Plainview pour forer le gisement de pétrole découvert près de la communauté (00h15-00h19). Anderson nous présente l'entrepreneur accompagné systématiquement, à l'intérieur du même plan, de son fils adoptif. Cette séquence débute avec un long fondu enchaîné de Plainview dans le train avec H.W., à cet instant encore bébé, et se termine avec un entretien dans le village où, toujours accompagné de son enfant, désormais âgé d'environ dix ans, il présente son argument de vente. Pour Jason Sperb : « the dialogue-free prologue closes with a touching shot of Plainview and the baby on a train. Yet it is nothing if not a ruse in retrospect. The tender moment is drowned out by the voice-over of Daniel's manipulative, rehearsed sales pitch »<sup>13</sup>. La communauté réunie sur place écoute l'offre de l'entrepreneur. Il explique son plan pour forer la région en précisant son *modus operandi* en comparaison avec d'autres prospecteurs. Sperb affirme que « the only effective social skill—developed out of necessity—is that he is a highly persuasive salesman »<sup>14</sup>. Il est certainement un bon vendeur, mais son argument massue est celui de l'entreprise familiale. Il insiste à plusieurs reprises sur cet aspect de son entreprise et que peu de ses compétiteurs peuvent garantir la même chose. Il indique aux habitants : « I am a family man, I run a family business, this is my son and my partner, H.W. Plainview ». Il ajoute : « We offer you the bond of family

---

<sup>12</sup> Ces paroles sont mentionnées lorsque H.W. annonce à son père qu'il démarre son entreprise.

<sup>13</sup> Sperb, 2013, p.190

<sup>14</sup> Sperb, 2013, p.195

that very few oil man can understand ». Les dialogues de cette rencontre avec le village sont éloquentes relativement aux habiletés de ventes de Plainview. Le réalisateur renforce cette impression de grandeur, en nous montrant Plainview assis sur ce qui ressemble à un trône avec, à ses côtés, H.W. légèrement en recul. Or, pendant qu'il élabore son argument de vente, Anderson fait un léger mouvement de caméra pour se concentrer davantage sur le jeune garçon. Il nous indique par cette mise en scène, l'importance du fils dans l'image de confiance que le père tente ardemment de projeter à ses clients potentiels. Quand Plainview perçoit le doute chez les habitants de la communauté, il insiste et mise sur la présence de son fils. Pour Richard Blake « the boy functions as a useful stage prop to illustrate Plainview's family values in meetings with those whose land he wants to lease. How could he possibly swindle desperate farm families out of their oil fields if he has such devotion to his "son"? »<sup>15</sup>. Il peut ainsi garder intacte son image d'homme de famille en donnant l'impression qu'il est un bon père, ce qui n'est cependant pas tout à fait faux à ce stade du film. Après tout, il a élevé cet enfant pendant les dix premières années de sa vie. Par contre, l'abandon de celui-ci ultérieurement dans le film, au moment où son supposé frère vient prendre la relève de la symbolique familiale de l'entreprise, nuance certainement de façon défavorable la paternité potentiellement louable de Plainview. Jason Sperb voit la même corrélation :

H.W. is largely a prop for Plainview, who is selling himself as a family man running a family business. When H.W. becomes deaf as a result of an oil explosion, the suddenly useless boy is cast aside from Plainview's plan, which now includes using his newfound "brother", Henry [...] as the visual support to his "family" business.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Blake, Richard. 2008. *After Sunset* <<http://americamagazine.org/issue/648/faith-focus/after-sunset>>

<sup>16</sup> Sperb, 2013, p.196

La plus grande preuve que H.W. n'est qu'un argument de vente est, comme l'indique Sperb, lors de l'arrivée d'Henry (01h17). Plainview délaisse son enfant pour son frère, et le réintègre dans sa vie après avoir tué ce dernier lorsqu'il découvre qu'il est un imposteur. Anderson met donc l'emphase sur la nécessité pour l'entrepreneur d'avoir un partenaire familial, mais il fait bien plus en nous indiquant que l'entreprise de Plainview ne fonctionne bien que si H.W. est présent, car Anderson établit une corrélation entre le succès et l'expansion de l'entreprise, et la présence du garçon. On le voit certainement lors de son retour aux côtés de son père. Celui-ci négociait depuis longtemps, avec Union Oil, un de ses compétiteurs, accompagné de Henry, mais sans succès. Lorsque H.W. revient, les négociations se terminent rapidement et en faveur de Plainview. La mise en scène abonde également dans ce sens, lui et H.W. sont souvent à l'intérieur du même cadre alors que Plainview est plutôt isolé lorsqu'il est avec son frère. L'association entre le succès de Plainview et la présence de H.W. est donc bien évidente, et elle est présente dès le début de leur relation. Avant l'arrivée du garçon, l'entreprise n'était pas encore établie. Il est donc formellement montré que son succès est en relation avec la situation qui émerge de la présence de H.W. sur le dangereux chantier qui tua son père biologique.

Plainview permet aux habitants des communautés qu'ils convoitent de n'avoir qu'un seul et unique superviseur, aucun sous-traitant, confirmant ainsi un travail fait du début à la fin par la même personne. Il ne peut donc y avoir qu'un seul responsable en cas de problème. Tout est en fait une question de confiance. Cependant, bien que cette façon de travailler soit une implication viable de ce dernier, l'argument massue qu'il utilise à des moments toujours opportuns, et souvent nécessaires, est celui de l'entreprise familiale. L'exemple le plus probant du film se situe dans le village de Little Boston. Outre sa rencontre avec Paul Sunday, le premier contact de Daniel avec la famille Sunday se fait sous le couvert d'un chasseur de cailles qui veut

enseigner à son fils l'art de ce type de chasse (00h27). Ce premier contact est ainsi anodin, même familial, ce qui se veut rassurant pour les Sunday. Plainview utilise l'excuse que son fils a besoin d'air frais pour des raisons de santé et que, tout simplement, il aime chasser les cailles. Le forage pétrolier devient donc, de prime abord, secondaire pour les Sunday. Il maintient d'ailleurs pour la majorité du premier repas, qu'il partage avec eux, son intention de chasser la caille, et non celle d'exploiter les ressources pétrolières. Il mentionne tout de même qu'il a des contacts dans le secteur si jamais la famille désire procéder à l'extraction de la ressource sur leur terre. Sa présentation au village de Little Boston expose l'ensemble des techniques de vente du magnat pétrolier (00h41-00h44). Il mentionne qu'il veut extraire le pétrole pour servir le bien de la communauté, pour l'enrichir, ce qui s'inscrit par ailleurs parfaitement dans les lignes de la pensée protestante. Toutefois, son empathie potentielle est une conséquence directe de la possibilité éventuelle de s'enrichir.

Il est important à cet instant, pour bien comprendre la hiérarchie familiale des communautés, d'exposer le rôle des femmes dans le foyer à cette époque. Elles ont la responsabilité d'élever les enfants et de maintenir unie la cellule familiale. Gormick et Meyers mentionnent qu'à cette période de l'Histoire américaine, la famille venait de subir une grande transformation :

Between about 1840 and 1890, the processes of industrialization and urbanization changed the economic organization of the family. During those years, many family farms and family shops were replaced by factories and commercial enterprises. Increasingly, goods and services were produced away from home, and the family changed from a production to a consumption unit. This economic transformation had enormous consequences for gender roles. As men moved rapidly away from home-based work and away from the daily lives of their children, the vast majority of women remained behind. Although some wives continued to

perform farmwork, many became full-time homemakers whose work was increasingly limited to housework and the care of their husbands and childrens.<sup>17</sup>

On comprend donc que les femmes avaient une place importante dans les décisions familiales puisqu'elles étaient le point central du domicile familial. En lien à cette présence et cette influence importante des femmes dans les communautés, Plainview est dans l'obligation de mentir sur la provenance de H.W. En répondant aux questions sur l'existence d'une madame Plainview, le simple fait de dire qu'il n'y en a pas, et qu'il n'y en a jamais eu, nuirait considérablement à la notion de fidélité, de loyauté, et de surcroît, entacherait sa réputation de prospecteur. Au lieu d'être honnête sur la naissance de H.W., Plainview affirme plutôt que la mère de l'enfant est décédée à l'accouchement, et comme le mentionne Murphet, « Plainview utters his prepared answer about death in childbirth, when the underlying illegitimacy of the 'me and my son' line is touched upon »<sup>18</sup>. De cette histoire tragique, il renforce inévitablement son statut d'homme de famille, sa situation monoparentale le rendant bien plus aimable pour les sceptiques du village. Anderson insiste à plusieurs reprises sur l'importance de la situation familiale de Plainview pour guider les choix de la communauté concernant l'extraction du pétrole. En raison de l'importance de la femme dans le maintien de l'unité familiale, il est impératif pour celui-ci de les convaincre afin d'apaiser leur angoisse et ainsi profiter d'une plus grande latitude dans ses actions entrepreneuriales.

---

<sup>17</sup> Gornick, Janet C, Marcia K Meyers. 2003. *Families That Work: Policies for Reconciling Parenthood and Employment*. New York : Russell Sage Foundation, p.26.

<sup>18</sup> Murphet, 2008, p.74

Werner Sombart soulevait une certaine tendance lorsqu'il s'interrogeait sur le capitalisme :

La vie dans un environnement capitaliste habitue l'esprit conditionné à tout rapporter à l'argent dans le domaine de la vie économique de par l'organisation de celle-ci à mesurer aussi à cette sphère, de sorte que toute chose et toute personne sont estimées selon des critères monétaires. Il est clair que lorsqu'un tel procédé s'instaure et se poursuit pendant des générations la sensibilité aux valeurs purement qualitatives s'estompe.<sup>19</sup>

Cette volonté de faire de l'argent guide donc ces individus dans *There Will Be Blood* vers leurs aspirations économiques au détriment des valeurs familiales et communautaires, mais pourquoi est-ce ainsi? La réponse est peut-être dans l'idée de Weber que le capitalisme se caractérise davantage par la domination et non par l'accumulation de capital, et c'est un aspect que les choix esthétiques d'Anderson confirment. Le réalisateur insiste sur les présentations aux villageois, sur les rencontres avec les autres prospecteurs et sur la domination de Plainview sur tous ces individus. Ce dernier est le prototype d'un entrepreneur capitaliste de l'expansion industrielle dans l'Ouest américain. Il sait utiliser son flair, ses atouts familiaux et la crédulité des gens pour parvenir à ses fins. Pour Jason Sperb : « Plainview embodies the single-minded desire of big business to streamline industrial output, maximise profit, and minimize economic risk with no regard for the interests of the disposable worker or the community »<sup>20</sup>. Plainview n'a en fait de limites à son ambition que celles qui se placent inévitablement et définitivement devant lui plus tard dans sa vie. On a pu constater tout le stratagème de manipulations de l'entrepreneur qui a fini par le mener dans un isolement total à l'intérieur de son manoir. Son pouvoir est absolu et devient obsolète par son exclusion de la vie sociale. Sa faible empathie humaine se raréfie

---

<sup>19</sup> Sombart, Werner. [1906] 1992, p.35

<sup>20</sup> Sperb, 2013, p.215

conjointement à sa paranoïa qui s'intensifie, d'abord avec son faux frère, et par la suite avec son fils adoptif. Plainview est la preuve que la famille peut servir exclusivement à des fins capitalistes, et bien que sa richesse et ses réalisations soient louables, le résultat final remet certainement en question les moyens utilisés pour y parvenir.

Dans l'épilogue du film, en 1927, il est seul dans son château avec son serviteur. Il est assis fermement à son bureau, centré dans le plan, de façon identique à ses présentations de vente dans les divers villages. Il rejette d'abord son fils qui veut suivre ses traces en fondant sa propre compagnie d'exploitation pétrolière, ce que Plainview considère comme un affront personnel. C'est lors de cette scène qu'il indique méchamment à son fils qu'il n'est qu'un orphelin provenant d'un panier d'osier. Anderson choisit de nous montrer le père plus souvent que son fils. Le réalisateur nous indique la nature dévastatrice des convictions de Plainview, il ne se trompe pas, et surtout, ne regrette pas. Pour venir couronner l'épilogue du film, Anderson nous présente une dernière rencontre avec Eli Sunday. La domination de Plainview est horripilante tant il défie toute moralité en se réfugiant derrière son statut d'entrepreneur ayant travaillé dur pour son argent. Après avoir expliqué à Eli comment il a drainé les richesses du sol de sa famille, il le tue dans l'allée de quilles. Après le meurtre, et en guise de dernière parole dans le film, il mentionne à son serviteur « I'm finished ». Plainview a désormais éliminé tous ceux qui l'entouraient, il ne lui reste que son argent, sa domination est maintenant inexistante, et comme le mentionne Joel Hugues, « Daniel can no longer animate his claims »<sup>21</sup>. Sa déclaration finale nous explique qu'il a terminé sa besogne, mais qu'il s'est perdu comme

---

<sup>21</sup> Hugues, Joel. 2010. *I just thought you'd like to hear it from me; this is the face, it's no great Mystery: Understanding Authority in Paul Thomas Anderson's There Will Be Blood*. Winnipeg :University of Manitoba, p.75

homme en l’accomplissant. Sperb concernant Plainview : « the symbolic figure of capitalism in the film has no positive personal characteristics that could be read allegorically as virtues of capitalism itself »<sup>22</sup>. Il ajoute que « Daniel only true passion is his own greed »<sup>23</sup>. Son attitude ressemble aux individus que Weber décrivait lorsqu’il mentionnait que « le manque absolu de scrupules, l’égoïsme intéressé, la cupidité et l’âpreté au gain ont été précisément les traits marquants des pays dont le développement capitaliste bourgeois mesuré à l’échelle occidentale — était resté en retard »<sup>24</sup>. Plainview ne suit donc pas la logique weberienne de l’enrichissement pour le bien communautaire. Il ne s’inscrit pas non plus dans la pensée émersonienne de l’émancipation personnelle, car son affirmation personnelle est égoïste et liée à son enrichissement personnel.

### ***L’impact du facteur économique sur la famille andersonienne***

*There Will Be Blood* sert en quelque sorte de prémisse pour le contexte social et économique de l’œuvre entière du réalisateur<sup>25</sup>. Comme le souligne Sperb :

*There Will Be Blood* holds several themes in common with other Anderson films: the role of fate and random chance (Plainview is nearly killed in the film’s opening moments and assumes the fatherly role of his dead partner), the disintegration of the biological family, the relationship between commodities and personal alienation, the shared financial interests that hold surrogate families together, and the ubiquity of salesman in everyday life. More provocatively, *There Will Be Blood* can be said to imagine—in its own pastiche fashion—the historical origins of postmodern America.<sup>26</sup>

---

<sup>22</sup> Sperb, 2013, p. 215

<sup>23</sup> Sperb, 2013, p. 232

<sup>24</sup> Weber, Max. [1904-1905] 2002, p.32

<sup>25</sup> Le film se déroule dans le premier quart du XXe siècle à un moment où le modèle capitalisme américain se concrétisait.

<sup>26</sup> Sperb, 2013, p.22

Anderson tend à démontrer dans l'ensemble de son œuvre que l'aspect financier est à la fois une source de conflits et de résolutions dans les cellules familiales. Pour Sperb, « the importance of surrogate families is central to the characters of *Hard Eight*, *Boogie Nights*, and *There Will Be Blood*. [...] the surrogate families are explicitly structured around shared financial goals »<sup>27</sup>. Pour Brian Michael Goss, « Anderson's films and their apparent embrace of marginalized subjectivities often embrace mainstream ideologies particularly with respect to the patriarchal family and the market »<sup>28</sup>. Également, selon lui, « Anderson's work is of interest in part because the market and patriarchal ideologies are largely affirmed in ways that exhibit considerable strain in the effort to do so »<sup>29</sup>. Il ajoute que les films du réalisateur « reproduce the ideology of male privilege and paternalism within a market order, albeit with hints of its ill fit to a world no longer wedded to pastoral, patriarchal production »<sup>30</sup>. Pour Murphet, « Anderson's [...] simply demands that we shift the locus of "authenticity" away from the "legal fiction" of biological paternity, and towards the "commercial fiction" of patriarchal-corporate subjectivity »<sup>31</sup>. Murphet voit donc dans le lien familial de l'entreprise une déviation du biologique vers le corporatif dans le rôle prédominant de la famille. Goss considère que le contenu idéologique derrière les choix d'Anderson « dislodge some of the mortar by which ideologies are cobbled together such that the edifice may quiver but not fall »<sup>32</sup>. C'est cette notion économique qui attire l'attention des jeunes protagonistes andersoniens vers les cellules

---

<sup>27</sup> Sperb, 2013, p.21

<sup>28</sup> Goss, Brian Michael. 2002. "Things Like This Don't Just Happen": Ideology and Paul Thomas Anderson's *Hard Eight*, *Boogie Nights*, and *Magnolia*. *Journal of communication Inquiry*, Avril 2002, 26:171, p.172.

<sup>29</sup> Goss, 2002, p.175

<sup>30</sup> Goss, 2002, p.176

<sup>31</sup> Murphet, Julian. 2008. *P.T. Anderson's Dilemma : The Limits of Surrogate Paternity*. *Sydney Studies* 34, p.68

<sup>32</sup> Goss, 2002, p.175

« familiales/corporatives ». C'est également le maintien de la prospérité économique qui cimentera principalement les liens familiaux.

Le premier opus du réalisateur californien insiste sur la nature économique de la relation familiale, car elle est centrale à la création même de celle-ci. Sperb croit qu'« *Hard Eight* fits thematically within Anderson's larger body of work. It is another vision of loneliness, of ephemeral moments for redemption and friendship, amid the endless postmodern consumerist clutter of the American West »<sup>33</sup>. L'histoire du film est celle de Sydney (Philip Baker Hall), un vieil homme, qui veut aider un jeune homme, John (John C. Reilly), ainsi qu'une jeune serveuse de casino prénommée Clementine (Gwyneth Paltrow). Sydney est l'instigateur de l'union des divers protagonistes du film. En premier lieu, c'est lui qui approche John, recroquevillé devant un restaurant, visiblement découragé et à court de solutions (00h00-00h01). Anderson présente cette scène en plaçant la caméra de dos à Sydney alors qu'on le suit se dirigeant vers le jeune homme pour lui offrir un café. En gardant la caméra sur John pendant la discussion, Anderson laisse planer le mystère de l'identité du bon samaritain. Telle une figure paternelle, Sydney s'engage à montrer des trucs à John pour avoir du succès dans les casinos pour que ce dernier puisse enterrer sa mère. La rencontre avec Clementine se présente de façon similaire (00h30-00h34). Tout comme Sydney l'avait fait avec John auparavant, il offre tout bonnement un café à celle-ci. La conversation filmée dans un champ-contrechamp conventionnel montre dans les deux cas un Sydney plein d'assurance qui projette l'image d'un patriarche aguerri en plein contrôle de ses émotions et de ses actions, ce qui pour Clementine est rassurant. En plus d'être serveuse, celle-ci est également prostituée, mais en ce qui la concerne comme le souligne Sperb,

---

<sup>33</sup> Sperb, 2013, p.36

« prostitution is not presented as an expression of economic desperation »<sup>34</sup>. Contrairement à John, elle n'est donc pas désespérée financièrement. Or, pour John, Sydney représente cette stabilité paternelle certes, mais il incarne d'abord une figure de stabilité économique. Anderson filme Sydney centré dans le cadre avec une plus grande stabilité de la caméra que dans les autres plans où le réalisateur, dans un hommage flagrant à Martin Scorsese, fait déambuler la caméra dans les recoins du casino au travers des divers gageurs qui y sont présents. Cela dit, dans *Hard Eight*, « Steadicam shot reinforces this thematic notion of finding order in chaos »<sup>35</sup>. Ainsi, Sydney est constamment filmé en plan rapproché avec une certaine fixité, c'est lui qui dicte les actions des autres protagonistes. Sa parole est primordiale, c'est elle qui est signe de sagesse, et Anderson met l'accent sur celle-ci, par l'isolement de Sydney dans le plan, accentuant ainsi le poids de ses conseils au jeune John. Sperb croit que « Sydney is not a man who is apparently beyond redemption but is instead the ethical compass of the film and its solitary guiding light »<sup>36</sup>. En apparence, il offre son aide de façon totalement altruiste, et la raison exacte des gestes de Sydney restera insoupçonnée par ses deux enfants symboliques jusqu'à ce que les menaces d'un autre homme, Jimmy (Samuel L. Jackson), révèlent la véritable histoire de l'homme. Il est au fait du passé de Sydney concernant le père biologique de John. C'est Sydney qui a tué ce dernier il y a quelques années. L'aspect monétaire est un prétexte pour Sydney. En montrant à John comment gagner de l'argent dans les casinos, il tente de corriger ses erreurs passées. La fin du film nous fait comprendre que c'est la rédemption qui était la motivation première du personnage de Sydney. La « famille substitutive » dans *Hard Eight* s'inscrit dans une logique monétaire, car sans problème d'argent, John n'aurait pas eu besoin de Sydney et ce

---

<sup>34</sup> Goss, 2002, p.186

<sup>35</sup> Sperb, 2013, p.17

<sup>36</sup> Sperb, 2013, p.49

dernier n'aurait pas pu exercer le même contrôle sur le jeune homme. Ce sont les besoins d'argent qui permettent à la famille substitutive de se construire. Elle est présentée comme le moyen de sortir de l'impasse économique dans laquelle se trouvent les deux jeunes gens, et elle tiendra tant que les besoins ne seront pas comblés.

*Boogie Nights* est un autre exemple qui présente une famille reconstituée ayant comme base une entité économique. Le lien central de cette famille est la compagnie de production de films pornographiques que le personnage de Jack Horner (Burt Reynolds) dirige. Il recrute ses membres en fonction de leur potentiel sexuel, donc économique. Selon Goss, « Jack's studio is at once a pastoral capitalist enterprise under the kindly patriarch's authority and a site of pervasive prostitution. Having sex is literally a job for his stable of actors and actresses »<sup>37</sup>. Par l'entremise de sa compagnie, ce que Jack désire, c'est de faire les meilleurs films de l'industrie, d'en faire concrètement des œuvres d'art. À une époque où ces films étaient encore réalisés en pellicule et destinés à l'exploitation en salle, le but du réalisateur ambitieux est de garder le spectateur en salle pour la totalité du film en lui donnant une histoire enlevante qui surpasse le simple cadre pornographique. Pour ce faire, il désire s'entourer de vedettes potentielles. C'est dans cette optique qu'il recrute Eddie Adams (Mark Wahlberg) pour qu'il devienne la tête d'affiche de son projet. Eddie a un don de Dieu, un avantage physiologique, son membre. Il découvre une possibilité de carrière, qui tout comme ce que Jack voit en lui, se définit par un potentiel économique intéressant. La rencontre initiale entre les deux hommes dans les cuisines du club judicieusement nommé Boogie Nights est celle d'un homme qui cherche un talent à polir et d'un jeune homme qui désire être célèbre (00h05-00h08). Suite à cette rencontre, Eddie

---

<sup>37</sup> Goss, 2002, p.186

se joint à un groupe déjà établi qui possède toutes les caractéristiques d'une famille : une maison, une mère, un père, des enfants, etc. Un bel esprit de famille habite ce microcosme, si bien que le personnage d'Eddie quitte son nid familial biologique, troublé par sa relation avec sa mère, pour aller vivre chez Jack avec les autres. Il devient alors son alter ego, Dirk Diggler. Lors de l'entrée de ce dernier dans la cellule familiale, Anderson choisit de faire un plan-séquence ensoleillé qui présente la famille élargie aux abords de la piscine de Jack (00h29). Il insiste donc sur le sentiment d'appartenance de Dirk à cette nouvelle cellule familiale. Cela dit, bien que l'esprit de famille soit très présent et déterminant pour les individus qui la composent, la nature familiale du groupe se présente à la base comme un subterfuge visant à accroître l'importance des productions Horner pour son propriétaire dans le marché des films érotiques.

*Boogie Nights* présente donc une famille au service d'une compagnie de production guidée logiquement, comme toute autre entreprise, par des aspirations économiques. Comme Brian Michael Goss le souligne : « Anderson's narratives make an ideological move toward suggesting that capitalism not only spawns social disorders; the narratives also posit, at least tentatively, that the market also furnishes the materials for their solution »<sup>38</sup>. Cette observation de Goss se présente sous plusieurs angles dans le film. Tout d'abord, le succès de la compagnie est intrinsèquement lié à l'harmonie familiale. Dans la première moitié du film, la famille est harmonieuse, épanouie et rien ne semble pointer à l'horizon pour détruire la symbiose du groupe. Dans la deuxième moitié du film, qui coïncide avec l'arrivée de la vidéo dans l'industrie pornographique, et de surcroît celle des années 1980, l'idéal cinématographique qui guidait les décisions de la compagnie se trouve perturbé. En fait, « le film porno classique est remplacé par

---

<sup>38</sup> Goss, 2002, p.185

les films vidéo tournés vite et pas chers, au lieu de grandes vedettes ce sont des anonymes qui se prélassent devant l'objectif et les grands cinémas "X" ferment leurs portes »<sup>39</sup>.

À ce moment, la famille est également en déroute, Dirk consomme beaucoup de drogues, il quitte la maison de Jack, et il commence à se prostituer. Amber (Julianne Moore), la figure maternelle, n'arrive pas à obtenir la garde de son enfant en raison de son milieu de travail et de sa consommation de drogues. Jack est dépassé par la technologie et tente, tant bien que mal, de se réinventer, ce qui sera très difficile pour lui. La situation est semblable pour le reste des intervenants du film. Anderson utilise une direction photo beaucoup plus ténébreuse que lors de la scène de la piscine qui était ensoleillée avec des plans larges cinématiques. Dans cette séquence, il utilise plutôt des plans rapprochés fixes où les personnages sont isolés. Il divise donc sa mise en scène en deux énergies distinctes, de l'harmonie lumineuse en perpétuel mouvement à l'isolement, la fixité et la noirceur.

Le film se déroule à la fin des années 1970 et au début des années 1980, à une époque où les grands enjeux sociaux sont délaissés peu à peu pour être guidés progressivement vers un individualisme assumé. Sur cet aspect,

Sickels and Tom Simmons, respectively, have argued that *Boogie Night's* implicit political commentary was located in its negotiation of the 1980s. For Simmons, the subculture of pornography works against the dominant ideologies of Reaganism, and thus the characters are punished for their deviation from the cultural norms. Sickels argues that the historical transition from film to video in *Boogie Nights* serves

---

<sup>39</sup> Müller, Jürgen (éd.), en collaboration avec Herbert Klemens, Filmbild Fundus et Robert Fischer. 2001. *Films des années 90*. Cologne : Taschen, p. 454

as ‘a metaphor for a fundamental shift in the values of American culture at large »’ in the conservative 1980s.<sup>40</sup>

Ils ajoutent que « what redeems the 1980s in *Boogie Nights* is that porn filmmakers still remain and keep working, even if the medium of film doesn’t »<sup>41</sup>. Après le tumulte de la nouvelle décennie, et la rupture temporaire du lien familial, la compagnie s’adapte au changement et le retour de Dirk à la fin du film suggère que le lien familial sauvera la compagnie. Leurs aspirations au début du film sont orientées vers une réussite personnelle comme à la fin du film, mais la différence se situe dans l’approche de la réalisation d’un film. À l’origine, les désirs de Jack et de Dirk étaient presque vertueux, ils voulaient changer le monde de la pornographie, alors qu’à la fin du film, ils semblent résignés à réaliser des films modestes tout en ayant comme principale aspiration celle de garder le lien familial intact. À ce moment, Anderson réitère l’esthétique du début empreinte d’une grande luminosité. Comme le souligne Laugier, « l’individualisme d’Emerson renverse exactement l’individualisme libéral, par sa dimension perfectionniste : il ne revendique pas l’individu ou le privé contre la communauté, mais veut travailler à faire de l’individu et du commun, du privé et du public, l’expression l’un de l’autre »<sup>42</sup>. Cependant, le commun dont parle Laugier n’est pas celui du privé, comme une cellule familiale par exemple, mais bien celui de la société au sens large. La quête perfectionniste ne s’applique donc pas totalement à Dirk. Son retour à la famille signifie une sorte d’incapacité pour lui d’être en pleine autonomie. Il reste en quelque sorte pris dans

---

<sup>40</sup> Sickels, 2002. *1970s Disco Daze : Paul Thomas Anderson's Boogie Nights and the Last Golden Age of Irresponsibility*, Journal of Popular Culture, p.49. Cité dans Sperb 2013, p.85

<sup>41</sup> Sickels, 2002. Cité dans Sperb 2013, p.86

<sup>42</sup> Laugier, 2010, p.368

l'avantage économique qui émerge de cette compagnie de production « familiale ». Son émancipation n'est pas totale puisqu'il reste au sein de la famille Horner.

Le troisième film d'Anderson, *Magnolia*, nous présente une multitude de familles en conflits liées par une émission de télévision, le jeu-questionnaire « What Do Kidz Know » consistant en une équipe d'enfants qui affrontent une équipe d'adultes. Le film ne présente pas une approche exhaustive des liens économiques et familiaux, mais certaines relations parents-enfants représentent le conflit entre les deux sphères en question. La principale situation que nous expose Anderson est la relation entre le petit génie Stanley (Jeremy Blackman) et son père. Le père de ce dernier est obsédé par la performance de son fils au jeu-questionnaire. Stanley bat progressivement les records de l'émission et le prix qui en découle est d'une importance suffisante pour que le père délaisse le bien-être de son enfant pour le gain pécuniaire que cette victoire lui procurerait. À l'image d'un autre génie dans le film, Stanley se fait exploiter par ses parents, plus particulièrement par son père. Cet autre génie, c'est Donnie Smith (William H. Macy), surnommé « Quiz Kid ». Celui-ci est le premier grand vainqueur de l'émission dans les années 1960 et il est maintenant un adulte. Il mentionne à quelqu'un qui le reconnaît dans un bar que ses parents lui ont pris tout l'argent qu'il avait gagné lors de sa participation au jeu télévisé. On voit donc ce que Donnie a vécu par l'entremise de ce que vit Stanley. On peut également présumer que celui-ci vivra la même chose que Donnie si la situation perdure. Sperb voit la même corrélation entre les deux enfants prodiges lorsqu'il mentionne que « Stanley's dad cares more about the cash than about the way celebrity impacts his son's emotional and physical well-being. Meanwhile, Donnie's salesman job is simply about exploiting his past

stardom financially »<sup>43</sup>. À chaque fois que l'on voit Stanley, il est en train ou en voie d'étudier pour le jeu-questionnaire. Sa vie d'enfant se résume à son potentiel de vainqueur puisque son père ne lui parle que de son éventuel succès et de l'importance de sa victoire. Quelques scènes montrent la relation malsaine de la famille. La plus importante est celle pendant le tournage du jeu-questionnaire où Stanley désire aller à la salle de bain (01h32). Lors de cette scène, que l'on analysera en détail dans un autre chapitre, Stanley doit choisir entre les exigences de ses parents et ses propres besoins. Ultiment, Stanley choisira de suivre son instinct et s'affirmera. Pour les autres personnages, Anderson nous présente divers corps de métiers : vendeur, animateur, producteur, conférencier, infirmier, policier, etc. Ceux-ci nous renseignent certainement sur la carrière et la personnalité des personnages, mais leurs relations à l'argent ne sont pas vraiment ce qui est exploité par Anderson. Le réalisateur s'intéresse davantage aux angoisses ou encore aux relations familiales des personnages qu'à l'aspect économique de leurs vies respectives. La réussite économique est donc plus circonstancielle que révélatrice, même celle-ci est toujours centrale au bonheur des divers personnages. Le choix d'Anderson d'éviter les besoins financiers de la majorité des personnages renforce le sentiment d'une poursuite du bonheur qui se situe en marge de l'aspect économique. Comme nous le verrons, ils aspirent plutôt à l'émancipation personnelle.

Pour les trois autres films de Paul Thomas Anderson, la nature familiale n'est pas intimement liée à une quelconque manifestation économique. Dans *Punch-Drunk Love*, le personnage de Barry Egan (Adam Sandler) est un entrepreneur qui éprouve des problèmes de confiance en lui. Ce manque de confiance est tributaire de l'ostracisme de sa famille à son égard.

---

<sup>43</sup> Sperb, 2013, p.144

Lors d'une scène où Barry tente de vendre ses produits à un potentiel acheteur (00h11), l'une de ses sœurs l'appelle au téléphone, ce qui comme Sperb le souligne, « dramatizes the full-time tension between Barry's two primary occupations—his work and his family—while also providing a glimpse into the verbal abuse that Barry endures »<sup>44</sup>. Il est ainsi beaucoup moins convaincant dans son entreprise, et on peut convenir que sa croissance économique en est affectée. Outre le statut de propriétaire d'entreprise de Barry, on le voit tenter d'exploiter la faille d'un programme de récompense d'une compagnie de pudding. En raison de cette astuce, il pourra prendre l'avion autant de fois qu'il le désire, ce qui le mènera spontanément à Hawaï où il ira rejoindre Lena (Emily Watson). Il y a donc un certain lien économique avec la faille dans la promotion des milles aériens, mais la situation financière de Barry n'est pas si désespérée pour que celui-ci soit absolument obligé d'utiliser cette anomalie pour acheter son billet d'avion. On peut considérer la même chose pour le propriétaire de la ligne érotique, Trumbull (Philip Seymour Hoffman). Son statut d'entrepreneur affichant une certaine autorité modifie l'attitude de Barry, mais encore une fois, c'est l'amour de ce dernier pour sa concubine qui guide ses actions et non pas l'argent qu'il s'est fait voler par Trumbull. Barry va à l'encontre de ce dernier pour venger l'attaque sur Lena (01h21). L'émancipation éventuelle de Barry passe par sa relation avec Lena, car son succès financier ne lui suffit pas. Son aspiration première est la reconnaissance amoureuse et familiale.

Dans *The Master*, la nature familiale du groupe est rattachée à l'expansion d'un groupe religieux. On pourrait affirmer que plus la secte possédera d'adeptes, plus elle s'enrichira, mais la quête principale du gourou de cette secte, Lancaster Dodd (Philip Seymour Hoffman), reste

---

<sup>44</sup> Sperb, 2013, p.179

néanmoins celle de recruter des membres et de soigner Freddie Quell (Joaquim Phoenix) afin de croître comme organisation. Elle est donc, en apparence, indépendante de l'aspect positif au niveau économique qui peut découler d'un recrutement réussi.

En ce qui concerne *Inherent Vice*, l'aspect économique est une caractéristique que l'on peut attribuer de façon sous-jacente à l'enquête de Doc Sportello (Joaquim Phoenix), mais cet aspect est plutôt sous-entendu qu'explicitement développée. De plus, ce que l'on pourrait attribuer à une fonction économique est plutôt présenté par le biais de l'organisation derrière l'arnaque immobilière (*The Golden Fang*). Les complexes immobiliers que l'organisation désire ériger se situent à Los Angeles ou en périphérie de la ville un peu comme Signal Hill ou Little Boston dans *There Will Be Blood*. La comparaison s'arrête cependant là, car les deux films abordent la question différemment. Avec *Plainview*, on suit l'entrepreneur qui cherche à s'enrichir par le développement de la région alors que Sportello est un enquêteur privé, qui dans sa quête errante et désorientée de Mickey Wolfmann (Eric Roberts), devient impliqué dans la conspiration du projet de construction. Dans la plus pure tradition des néo-noirs comme *The Long Goodbye* de Robert Altman (1973), l'enquête sert de prétexte à la mise en place d'une esthétique éclectique et d'une ambiance opaque de corruption. Comme le film présente une arnaque financière, il est bien évident que l'aspect économique est présent, mais le tout sert davantage de toile de fond au lieu d'être un réel enjeu dramatique. Cela dit, en menant son enquête jusqu'au bout, Sportello va aider à la réunion de la famille de Coy Harlingen (Owen Wilson). Celui-ci était forcé de se cacher en raison de sa connaissance de l'arnaque immobilière. La fin du film suggère que « dans une réalité indémêlable qui prend les couleurs du cauchemar paranoïaque, la bonté des actions désintéressées et individuelles (mais pas individualistes) compte finalement plus que l'acharnement à élucider des abstractions ou à démanteler des

conspirations. Le sens n'est pas à chercher au-dehors (il n'y en a pas), mais en soi-même et dans la valeur de nos actions »<sup>45</sup>. L'enquête de Sportello ne se résume donc pas à des fins capitalistes ou à une récompense éventuelle, il dirige ses enquêtes pour le sentiment d'accomplissement qui s'avère indirectement émancipateur pour lui. Il suit alors un cheminement qui est présent dans la courbe dramatique de plusieurs protagonistes andersoniens.

---

<sup>45</sup> Gravel, Jean Philippe. 2015. *Sous les plages, sous les pavés : Inherent Vice de Paul Thomas Anderson*. Ciné-Bulles, vol. 33, n° 2, p. 37

## CHAPITRE 3

### L'ABSENCE DE MODELES

Tel que nous l'avons vu, le cinéma de Paul Thomas Anderson met en lumière l'évolution de la société économique américaine et son impact sur la nature des relations familiales. Le capitalisme exerce indéniablement une influence importante sur celles-ci, mais une multitude d'autres facteurs les affectent également. De prime abord, la famille est toujours confrontée au modèle idéalisé du rêve américain qui circonscrit un modèle au détriment des autres, à savoir le succès représenté par la maison de banlieue avec deux enfants, un chien, une automobile, etc. Cette image harmonieuse semble devenir le but à atteindre de toute famille aspirant au bonheur. Nous exposerons donc comment les films d'Anderson présente l'« image » de la famille. Dans un autre ordre d'idée, nous aborderons la théorie de la double contrainte de Gregory Bateson et sa notion d'injonction contradictoire, car elle aide à mettre en lumière la nature parfois nocive de l'influence parentale à l'égard des protagonistes andersoniens. Ceux-ci n'ont pas de modèle parental digne de ce nom. Anderson présente systématiquement dans ses films une cellule familiale américaine en destruction. Il cherche ainsi à les exposer dans leurs failles dans l'optique de mieux les comprendre.

#### *L'image idéalisée de la famille*

Brian Michael Goss souligne que, dans les films d'Anderson, « families are depicted as battlegrounds that are subject to intense pressure »<sup>1</sup>. Jason Sperb, quant à lui, soulève avec justesse que le jeu télévisuel en question<sup>2</sup> est une référence ironique à l'abus et la négligence

---

<sup>1</sup> Goss, 2002, p.185

<sup>2</sup> L'émission est « What do Kids Know ». Voir page 54 pour plus de détails.

que les divers enfants du film subissent aux mains de leurs parents<sup>3</sup>. Anderson présente un caractère dichotomique dans l'émission de télévision. Elle est destinée à être visionnée en famille, mais devient l'élément central qui unit tous les dysfonctionnements familiaux imaginables. Par exemple, l'animateur, Jimmy Gator (Philip Baker Hall) est projeté comme un père de famille exemplaire, alors qu'il trompe sa femme régulièrement, et qu'il a abusé de sa fille pendant de nombreuses années. Anderson insiste sur cette relation malsaine entre Jimmy et sa fille Claudia (Melora Walters) en utilisant un montage alterné (00h07). Il montre cette dernière qui consomme de la cocaïne pendant que l'émission de son père joue en arrière-plan, et juxtapose l'image de celui-ci qui trompe son épouse dans son bureau. Anderson laisse également jouer le son de la télévision pendant toute la séquence et dirige notre point de vue à l'aide d'un travelling sur la photo harmonieuse de la famille Gator prise il y a plusieurs années.

Un autre exemple est le personnage du producteur de l'émission, Earl Partridge (Jason Robards). Brian Michael Goss croit que « the death bed soliloquy becomes a stage on which Earl articulates one of the preoccupations of the andersonian world: the implosion of family life and the longing to restore it »<sup>4</sup>. Earl a délaissé sa femme mourante, laissant son garçon de 14 ans, Frank Mackey (Tom Cruise), s'en occuper seul jusqu'à la mort de celle-ci. Alors que l'on voit la publicité de Frank à la télévision pour ses séminaires de séduction, Anderson nous présente Earl, mourant et à l'agonie. Ces deux patriarches, à la base du jeu-questionnaire depuis sa création, sont les représentations principales des troubles familiaux qui habitent les personnages du film. *Magnolia* est certainement le film qui expose le plus explicitement l'image idéalisée de la famille puisqu'elle est le fondement même du film et que la télévision y est

---

<sup>3</sup> Sperb, 2013, p.113

<sup>4</sup> Goss, 2002, p.180

intrinsèquement liée. En utilisant le jeu-questionnaire télévisé, Anderson « formule une critique affectueuse et cynique envers la télévision qui présente des clichés auxquels tous s'efforcent de correspondre »<sup>5</sup>. Ces clichés sont ceux de l'enfant, qui devrait être supporté par une famille fonctionnelle, caractérisée par des parents attentionnés et aimant. Tous ces clichés que le phénomène de la famille harmonieuse propose sont dénoncés par Anderson par l'absence de bonheur réel derrière les caméras. De plus, l'image que propose le jeu est harmonieuse, les enfants sont présentés comme des enfants épanouis, provenant d'une famille fonctionnelle et heureuse, et comme des phénomènes qui possèdent plus de culture générale que leurs opposants adultes. Or, la réalité derrière les apparences est celle d'une famille dysfonctionnelle où l'enfant doit exiger le respect parce qu'il ne l'a pas d'emblée.

Lorsque l'on observe de plus près les familles/entreprises dans *Boogie Nights* et *The Master*, on remarque dans les scènes présentant une certaine harmonie familiale que les apparences sont peut-être trompeuses. Lorsqu'elles se présentent en public, ces familles semblent néanmoins parfaitement unies et heureuses, alors que bien caché des regards extérieurs, il y a des conflits entre les membres. La famille Horner dans *Boogie Nights* n'a rien d'une famille américaine typique. Dans le milieu des films pour adultes, le clan Horner est l'exemple à suivre, il gagne tous les prix et il est en fait le modèle idéalisé d'une boîte de production de films du milieu en question. Leur succès économique est tributaire de l'harmonie familiale qui règne dans les premières années de sa fondation. C'est ce qui les pousse à se soutenir les uns les autres pour se dépasser, car le succès de l'un est le succès de tous. Même si le milieu de travail est non-conformiste, et en dépit des excès de tout un chacun, les conflits

---

<sup>5</sup> Müller, Jürgen, 2001, p.681

familiaux attribuables à une famille américaine typique et conventionnelle ne tardent pas à se manifester chez les Horner. L'éclatement survenu dans les années 1980 avec l'arrivée de la vidéo sur le marché du film pornographique n'est pas exclusivement celui du milieu en soi, mais bel et bien celui d'une famille.

Pour *The Master*, la situation est semblable, le groupe est marginalisé par la société, mais semble pourtant en parfaite symbiose. Le hiatus entre l'image et la réalité est à son paroxysme. De l'intérieur, on voit une famille qui se divise graduellement en commençant par Val Dodd, le seul fils biologique de Lancaster Dodd, qui remet en question l'authenticité des idées de son père. Au final, la famille subsistera, mais ne sortira pas indemne de cette polarité interne. Le niveau de scepticisme envers Dodd amènera, pour certains adeptes, une remise en question de ses théories.

Les « familles » de *Boogie Nights* et *The Master* s'exposent, en raison de l'aspect fermé de leur groupe, à tomber dans le conformisme. Leurs membres doivent en effet se conformer aux règles de leur groupe respectif. Si on suit Emerson, « leur conformisme ne les rend pas faux sur quelques détails, ne fait pas d'eux les auteurs de quelques mensonges, mais les rend faux sur tous les détails. Aucune de leurs vérités n'est tout à fait vraie »<sup>6</sup>. Emerson insiste sur l'importance de l'affirmation individuelle, quelle que soit la communauté, même si celle-ci, à première vue, semble émancipatrice. La conformité dans les deux « familles » est représentée par les personnages secondaires qui ne s'affirment pas au détriment de leur « chef » pour faire valoir leurs idées. À l'inverse, les personnages de Dirk et Freddie, par leur cheminement personnel au sein de ces familles, prouvent qu'ils ne perdent pas leur individualité. Avant

---

<sup>6</sup> Emerson, [1841] 2010, p.40

d'intégrer leur groupe respectif, ces deux protagonistes étaient à la recherche de réponses relativement à leur existence. Ils ont su aller chercher dans ces communautés ce dont ils avaient besoin pour s'émanciper.

Dans *Punch-Drunk Love*, les six sœurs de Barry agissent comme si elles faisaient partie d'une famille harmonieuse, et bien que ce ne soit pas complètement faux, la réalité pour Barry est tout autre. Lors d'une fête familiale, on voit la place marginale de Barry à l'intérieur de celle-ci (00h16-00h20). Il est ridiculisés par ses sœurs, traité avec une certaine condescendance par ses beaux-frères, et même ses parents ont séparé sa photo de celle de ses sœurs sur le mur de photos familiales. Dans la même scène, Anderson isole Barry à l'aide de la caméra qui le suit pendant le plan-séquence. Sperb décrit cette scène : « he enters, greets his sisters, and walks through the kitchen. Then he walks into the dining room and greets a few more people. The camera then slowly moves in him as he does a slow burn for being constantly referred to as "gay boy" by his sisters. Finally, Barry smashes the sliding glass window in a rage, with his family in the background »<sup>7</sup>. Barry est systématiquement marginalisé et isolé à l'intérieur des plans représentant toute sa famille. Cette division au niveau des portraits de famille, ainsi que la fin de la séquence où Barry brise la vitre, reflète à petite échelle la dichotomie entre l'image harmonieuse d'une famille de sept enfants et la place qu'occupe réellement l'un d'eux, mettant ainsi à l'épreuve la notion d'harmonie familiale.

La notion d'apparence et la schématisation d'un modèle idéalisé procurent certainement quelques bénéfices à certains individus dans l'univers andersonien. Par exemple, Plainview dans *There Will Be Blood* utilise la belle image familiale pour vendre ses services de prospecteur. Il

---

<sup>7</sup> Sperb, 2013, p.176

y a également le personnage d'Eli Sunday qui utilise son image de bon garçon de famille pour devenir prophète et fonder son église. Il signifiera à Plainview dans la scène finale du film le mépris qu'il a toujours porté envers la population locale, ses disciples. Dans *Inherent Vice*, un personnage comme Crocker Fenway désire retrouver sa fille en fugue pour préserver les apparences afin de sauver sa réputation d'homme d'affaires.

Anderson nous suggère expressément de regarder derrière cette image idéalisée de la famille, de la soupçonner, de l'interroger, et ce, dans le but d'aller au cœur des interactions humaines qui définissent réellement les relations familiales. De plus, il soulève l'idée que plus les apparences sont aseptisées, plus les secrets que celles-ci préservent sont déplorables. Tous ces exemples démontrent bien l'importance qu'accorde Anderson à la fausseté de l'image typique de la famille américaine, celle qui, derrière sa petite clôture blanche, cache une réalité qui est loin d'être idyllique et harmonieuse à l'instar de l'image qu'elle projette et médiatise.

### ***La double contrainte selon Bateson : le constat d'une autorité contradictoire***

La théorie de la double contrainte, élaborée par Gregory Bateson à l'école de Palo Alto en Californie, démontre que les problèmes d'un individu peuvent être reliés à une ou plusieurs injonctions contradictoires. À la base, les recherches de Bateson sur la double contrainte sont mises en place dans le but d'élucider certaines causes pouvant potentiellement mener à l'apparition de comportements schizophréniques. Cela dit, les théories qui émergeront de ces recherches peuvent également nous éclairer sur la synergie qui s'opère dans les relations interpersonnelles considérées « normales », par exemple au sein de la famille. Bateson considère en effet que « la double contrainte est un contexte relationnel qui structure les relations au sein

de la cellule familiale »<sup>8</sup>. Elle peut donc engendrer un dysfonctionnement qui implique une remise en question par l'enfant de l'autorité parentale pouvant ultimement mener à l'éclatement de la cellule familiale. Lorsque la nature d'un message possède une double injonction, un double sens, ou du moins, une signification primaire et relative au message émis, et une autre sous-jacente qui peut, dans certains cas, venir contredire le message primaire, on est face à une situation de double contrainte. Bateson l'exprime ainsi :

Dans les échanges entre les individus, des messages verbaux directs sont échangés, mais la communication est également structurée par des « règles du jeu » plus abstraites, plus générales, qui renvoient à des « classes » de messages et qui sont souvent véhiculées non verbalement. On peut dire « je t'aime » sur un ton « qui dit le contraire », par exemple.<sup>9</sup>

L'aspect capital à retenir de la double contrainte est que cette théorie stipule que chaque niveau de communication comporte un niveau « méta » qui suppose inévitablement un métamessage. Wittezaele affirme que Bateson a démontré la différence entre « le rapport (le “contenu” du message) et l'injonction (l'“ordre”, l'incitation à réagir au message). Ignorant ce fait, la plupart des modèles explicatifs utilisés en éthologie traitent la communication comme un pur transfert ou un échange d'informations »<sup>10</sup>. Au travers des interactions, un individu est donc placé devant des messages simultanés et contradictoires qui affectent sa compréhension du message en question. Selon Wittezaele :

On peut même sans doute découvrir des paradoxes, c'est-à-dire des situations dans lesquelles les métamessages contredisent les messages directs, comme, par exemple, dans l'énoncé : « sois spontané », qu'on peut décomposer en deux messages simultanés et contradictoires : un message relationnel « fais ce que je te

---

<sup>8</sup> Bateson cité dans : Wittezaele Jean-Jacques [dir.]. 2008. *La double contrainte : un concept fondateur*. Dans *La double contrainte : l'influence des paradoxes de Bateson en Sciences humaines*, p. 27. Bruxelles : De Boeck Supérieur.

<sup>9</sup> Wittezaele, 2008, p.24.

<sup>10</sup>Wittezaele, 2008, p.9.

demande » qui contredit le contenu du message direct « être spontané »<sup>11</sup>.

Il est important pour un individu de pouvoir détecter les métamessages pour qu'il puisse déduire une interprétation claire et réfléchie du message reçu. On peut percevoir cette capacité à interpréter les messages comme un signe d'indépendance de l'individu qui lui permettra certainement de mieux s'affirmer, de s'émanciper, et surtout d'éviter une souffrance potentielle due à un manque de reconnaissance. Si l'on prend l'exemple d'une mère qui mentionne constamment à son enfant qu'il est un incapable, la capacité de cet enfant à comprendre ce qu'il reçoit comme métamessage lui permettra de mieux y résister, ce qui le poussera inévitablement à un changement dans sa vie. Si l'enfant reçoit le métamessage sans l'identifier, il peut développer des incertitudes face à ses capacités comme individu. Si l'individu ne différencie pas bien la nature d'une injonction contradictoire, « c'est ainsi qu'une « règle implicite » peut s'instaurer, règle qu'on pourrait formuler ainsi [...] : « à chaque fois que je prends une initiative, je suis sanctionné ; donc, à l'avenir, il vaut mieux m'abstenir de tout comportement spontané »<sup>12</sup>. La réception d'un message par l'individu le poussera à agir de telle ou telle façon, mais il peut tout aussi bien, en l'identifiant, s'y opposer ou s'en inspirer pour changer.

La double contrainte est donc une instance qui pousse un individu à agir, à changer, et ce changement s'opère selon Bateson à l'aide de plusieurs niveaux d'apprentissage qui influenceront la réaction d'un individu aux messages reçus. Ce qui nous intéresse dans ces quatre niveaux pour l'étude des relations familiales dans le cinéma d'Anderson est le niveau II, car il se résume à reconnaître un problème de double contrainte au sein de la cellule familiale,

---

<sup>11</sup>Wittezaele, 2008, p.24

<sup>12</sup>Wittezaele, 2008, p.18

ce qui pousse le sujet à reconstituer une autre famille. François Roustang considère ce niveau comme un déplacement « d'une prison à l'autre »<sup>13</sup>, ce qui, selon lui, procure à l'individu concerné, seulement l'illusion d'un changement. Il mentionne également que le sujet « préserve le paradigme de la famille, même si ce paradigme s'incarne d'une autre manière [...], la contrainte est donc plus facile à supporter; la liberté est mesurée »<sup>14</sup>.

La double contrainte est donc une approche très intéressante lorsque l'on se questionne sur les relations familiales puisqu'à la base de chaque relation familiale se trouve la communication, l'interaction. Ce que souligne avec justesse la théorie de Bateson et de son groupe de chercheurs est que la façon d'émettre un message, et subséquemment de le recevoir, est au cœur de l'harmonie ou de l'éclatement de la cellule familiale. Puisque la famille est constituée d'individus à part entière, ayant chacun leur développement et leurs aspirations, la place centrale qu'occupe la bonne communication n'est certes plus à prouver, elle est absolument capitale.

### ***La double contrainte dans Boogie Nights***

Dans *Boogie Nights*, la relation d'Eddie Adams avec sa mère relate les problèmes liés à la double contrainte dans les relations familiales d'une famille américaine conventionnelle. Cette relation est principalement exposée à l'aide de deux scènes, celle du déjeuner d'abord, et puis celle lors du retour du jeune homme au petit matin à la suite de sa première visite chez Jack Horner. Lors de la scène du déjeuner (00h13), Eddie mange son déjeuner assis paisiblement à

---

<sup>13</sup> Roustang, François. 2008. *Double contrainte et niveaux d'apprentissage*. Dans Wittezaele Jean-Jacques [dir.], *La double contrainte : l'influence des paradoxes de Bateson en Sciences humaines*. Bruxelles : De Boeck Supérieur. p.156

<sup>14</sup> Roustang, 2008, p.156

table aux côtés de son père. Sa mère lui reproche alors ses choix de carrière et son manque d'éducation. Lorsqu'Eddie mentionne qu'il doit aller travailler, sa mère lui indique avec condescendance qu'il ne travaille que dans un lave-auto le jour et dans un bar le soir. Comme elle désire davantage d'ambition de la part de son fils, elle le confronte de façon plutôt exagérée. Anderson tourne cette scène de façon conventionnelle, champ-contrechamp, plan serré, éclairage à l'apparence naturel, bref une scène domestique de cuisine digne d'un film classique hollywoodien. La scène se termine sur Eddie qui quitte la cuisine pour aller au travail, sur le mari qui lit son journal avec la tête baissée, et sur la mère qui semble perturbée par la tournure du déjeuner. Bateson donne un exemple concret de double contrainte entre une mère et son fils qu'il exprime ainsi :

Imaginons une famille dans laquelle un adolescent prend des initiatives, fait des choses qui l'intéressent. À chaque fois, il se fait rabrouer par sa mère qui le traite d'inconséquent, d'incapable. Si l'enfant demande des explications [...] il n'obtiendra pas de réponse claire, mais quelque chose du style : « *ne sois pas stupide, tu sais bien ce qu'il faut faire dans ces cas-là. Ou alors, c'est que tu ne vas vraiment pas bien.* » Après une série d'expériences de ce type, l'enfant est échaudé, en quelque sorte, et va en tirer une leçon plus générale : « *il vaut mieux éviter ce genre de démarches risquées et aux conséquences douloureuses et perturbantes.* » Quand ce pattern est bien établi, l'enfant a développé de gros doutes quant à sa capacité à discriminer ce qui est bien de ce qui ne l'est pas. Ce qui renforce sa dépendance et sa méfiance à l'égard des consignes parentales.<sup>15</sup>

On voit très bien dans le dernier plan de la scène du déjeuner, par le visage attristé et songeur de la mère, qu'elle n'est pas nécessairement heureuse de la situation, mais son despotisme ne passe plus avec son fils, ce qui marquera subséquemment la fin de leur relation. À ce moment

---

<sup>15</sup> Wittezaele, 2008, p.27-28

du film, Eddie n'est qu'un simple travailleur qui habite chez ses parents et qui fréquente une copine, en apparence, sans histoire. Il n'a donc pas les moyens de quitter le nid familial.

La scène où Eddie rentre tard dans la nuit (00h26) montre à nouveau le conflit avec sa mère, mais la situation pour le fils a désormais changé, il deviendra Dirk Diggler. Il est maintenant sollicité pour jouer dans des films pornographiques en raison de sa prédestination physiologique. Sur ce sujet, à quelques reprises dans le film, la prééminence de son membre entraîne tout le monde qui le voit à bien regarder deux fois. Par exemple, lorsqu'il tourne sa première scène pornographique (00h45-00h55), Anderson présente successivement un gros plan du visage de tous les techniciens qui prennent un instant pour bien regarder. Comme Sperb l'exprime, « as soon as Dirk unzips his pants, *Boogie Nights* cuts to several shots of cast and crew watching him perform (the obvious intent is also to indicate his noteworthy size via their nonverbal responses) »<sup>16</sup>. Par exemple, le caméraman quitte l'ocilleton de sa caméra, le perchiste, qui est homosexuel, a de la difficulté à tenir son micro, le script penche la tête pour être bien sûr de ce qu'il voit, etc. Donc, à partir de son audition à la maison de Jack Horner, Eddie sait qu'il possède un atout unique pour le monde des films pornographiques qui pourra lui donner la célébrité et une carrière lucrative. Revenons à la dernière scène entre Eddie et sa mère. Lorsqu'il entre chez lui, Eddie affiche une nouvelle confiance, mais sa mère l'attend dans le salon, dans la noirceur, vraisemblablement en état d'ébriété et assise là depuis un certain temps. Eddie est à peine rentré que la mère, à court de solutions, réprimande son fils sous l'écoute avide du mari qui se situe dans la chambre principale non loin de là. Alors que Dirk s'apprête à prendre ses effets personnels pour quitter le nid familial afin d'aller chez Jack

---

<sup>16</sup> Sperb, 2013, p.93

Horner, sa mère lui mentionne violemment qu'il ne possède rien en prenant bien soin de lui marteler systématiquement qu'il est un incapable. La scène est en pleine nuit, très peu éclairée dans l'espace restreint de la chambre d'Eddie. Mais Eddie n'est plus le même adolescent que dans la scène précédente. L'audition qu'il vient de passer chez Jack Horner lui donne la confiance nécessaire pour quitter sa famille biologique. À la suite d'une conversation violente, il mentionne à sa mère qu'elle ne le reverra plus, chose à laquelle elle acquiesce volontiers.

Bateson souligne que la double contrainte se caractérise par des injonctions contradictoires. Lorsque la mère affirme à son fils qu'il est un incapable alors qu'elle tente logiquement de le pousser vers de meilleures perspectives, ce qu'elle fait selon Bateson est totalement le contraire. Le message de la mère est contradictoire puisqu'elle demande à son fils de se prendre en main en insistant sur son incapacité à le faire. Il est important de noter que lors des deux scènes entre la mère et le fils, Eddie n'est que victime et sa mère se caractérise explicitement par l'oppression qu'elle exerce sur son fils. En culpabilisant seulement l'attitude de la mère, Anderson accentue l'innocence d'Eddie. Cependant, la férocité avec laquelle sa mère le confronte suppose une histoire antérieure menant à cette situation. Après tout, la mère n'est pas non plus à l'image d'une marâtre sans merci. Bateson soulève l'idée qu'une situation de double contrainte pousse un individu à agir pour se transformer selon le message qu'il reçoit. Dans le cas d'Eddie, il doit quitter le nid familial pour en intégrer un autre plus près de ses valeurs lui permettant ainsi de devenir son alter ego, Dirk Diggler, celui qui déborde de confiance, qui est admiré et qui a du succès à l'image des héros dont les affiches ornent ses murs. Ceux-ci sont des acteurs des années 1970 comme Bruce Lee, Al Pacino ou encore Robert De Niro. Les confrontations et sa rupture avec sa famille biologique lui servent de légitimation et de tremplin vers une nouvelle identité. Selon Goss : « the film's ideology

suggests that a family dominated by the mother is untenable for the young male and that a surrogate father is needed to ameliorate the hostile mother/weak father complex »<sup>17</sup>. Sperb affirme quant à lui que « the film begins by positing that a household dominated by a strong women will implode, thus leading the main character to seek out the reassurance of a surrogate family dominated by an authoritative father figure, Jack Horner »<sup>18</sup>. Il est indéniable que la faiblesse du modèle patriarcal est exposée dans les films d'Anderson. Selon Sperb, les personnages principaux recherchent, en quittant le nid familial, une nouvelle figure paternelle. Sur cet aspect, il nous semble plutôt qu'Anderson situe ses protagonistes dans un environnement permettant leur propre émancipation au-delà du modèle patriarcal. Ce n'est pas l'élément principal de leur quête, la preuve est que seul Dirk Diggler intègre réellement le groupe familial de façon « définitive »<sup>19</sup>. La majorité des personnages recherchent davantage l'émancipation personnelle que la stabilité familiale.

Emerson mentionne que « quiconque veut être un homme doit être un non-conformiste »<sup>20</sup>. Laugier ajoute que : « la confiance en soi revendique le “caprice” du départ »<sup>21</sup> alors que Cavell affirme, « je rejette père et mère, femme et frère, quand mon génie m'appelle »<sup>22</sup>. Le départ d'Eddie est représentatif de toutes ces affirmations lorsqu'il quitte sa famille biologique. Il est d'abord une réaction à la situation de double contrainte engendrée par l'attitude de sa mère, mais il correspond également à la nécessité de l'émancipation personnelle revendiquée par la confiance en soi. Par contre, son retour chez Jack à la fin du film sous-entend

---

<sup>17</sup> Goss, 2002, p.181

<sup>18</sup> Sperb, 2013, p.102

<sup>19</sup> La réintégration de Dirk dans le clan Horner à la toute fin du film laisse la relation entre Jack et Dirk ouverte. On ne peut donc pas affirmer avec certitude que Dirk recherche une figure paternelle.

<sup>20</sup> Emerson, [1841] 2010, p.37

<sup>21</sup> Laugier, 2012, p.17

<sup>22</sup> Cavell cité dans Laugier, 2010, p.17

qu'il n'est pas totalement émersonien dans sa nouvelle famille. Il ne représente donc pas un personnage émersonien puisqu'il manifeste un certain conformisme.

### *Le succès assombri des enfants*

Dans *Magnolia*, le personnage de Stanley Spector est le petit génie du jeu-questionnaire présenté dans le film. Il est le chouchou du public et le grand champion de cette émission. Pourtant, il n'est pas heureux, et ses parents, particulièrement son père (Rick Spector), ne le respectent pas. Stanley se trouve en situation de double contrainte, car ses parents exigent de lui une performance supérieure dans le jeu tout en le rabaissant. Cette requête exige de ce dernier une grande autonomie et une rigueur d'études implacable, que même son père remet en question en lui demandant inconséquemment s'il est absolument nécessaire d'avoir tous les livres qu'il transporte pour étudier. Pour Jeffrey Sconce, en abordant des films de la fin des années 1990, dont *Magnolia* fait partie : « the focus was on the white middle-class family as a crucible of miscommunication and emotional dysfunction »<sup>23</sup>. Cette mauvaise communication combinée à des messages contradictoires crée en effet, comme stipulé par Sconce, la dysfonction émotionnelle. Bateson soulignait que la double contrainte structure et module les relations familiales. Sans parler de double contrainte, Sconce aborde indéniablement le problème sous un angle semblable lorsqu'il mentionne la mauvaise communication. *Magnolia* est en effet un film qui pourrait se définir uniquement à l'aide de la notion de communication. Stanley est cependant très intelligent et prend conscience de la nature dichotomique des exigences de ses parents et de sa propre individualité. Il désire être respecté comme un enfant à part entière. On lui demande d'être adulte en le traitant paradoxalement comme un enfant. De surcroît, on le néglige en ne

---

<sup>23</sup> Sconce, cité dans : Sperb. 2013, p.132

respectant pas sa nature et son caractère infantile. La scène clé de cette conjoncture est lorsqu'il demande la permission d'aller à la salle de bain pendant le jeu-questionnaire (01h32) : on voit bien à cet instant où l'enfant exprime son besoin essentiel que les adultes censés s'occuper de lui ne le respectent pas. Puisque cette situation se produit pendant une pause publicitaire d'une émission en direct, le régisseur et la mère de Stanley exigent de lui qu'il se contienne jusqu'à la fin de l'émission. Cette envie urgente d'uriner crée un inconfort chez Stanley, si bien qu'il perd de son efficacité à répondre aux questions. Lors de cette scène, Anderson nous présente un montage parallèle entre Stanley, qui est isolé dans un plan rapproché, l'équipe de production, qui est prise au dépourvu par la situation, et le père de Stanley, qui fulmine seul dans sa chambre d'hôtel. Cependant, Anderson insiste spécifiquement sur Stanley en braquant sa caméra sur lui et en effectuant un léger travelling avant vers lui jusqu'à ce que son visage emplisse le plan. Anderson nous montre ainsi comment progresse la stupéfaction de Stanley face à sa réduction à un simple objet de divertissement et de gain monétaire. Stanley s'affirme en urinant dans ses culottes tout en étant incapable de répondre à la question. À cet instant précis, il perd son innocence et choisit d'écouter ses propres besoins, physiques et psychologiques, et il exige ultimement plus de respect de son père. Pour Brian Michael Goss : « while the outcome of the demand is not part of the narrative, the confrontation that Stanley initiates suggests that he has the leverage to shape the groundwork for a more egalitarian father/son relationship »<sup>24</sup>.

Ce que Stanley serait devenu plus tard s'il n'avait pas eu cette prise de conscience est présenté par Anderson via le personnage de « Quiz kid » Donnie Smith. Enfant, ce dernier n'a pas su dénoncer les manipulations de ses parents à temps pour changer la situation. Il mentionne

---

<sup>24</sup> Goss, 2002, p.188

à un client dans un bar qui le reconnaît en raison de sa participation dans les années 60 au dit jeu-questionnaire, que ses parents lui ont pris tout l'argent qu'il avait alors gagné. Rendu à l'âge adulte, il ne s'est jamais remis de cette exploitation parentale, et il démontre une asociaabilité suffocante qui le paralyse dans les diverses sphères de sa vie. Il n'a aucune confiance en lui et cherche à plaire de la mauvaise façon. Il accorde plus d'importance à son image qu'à sa personnalité, il mentionne qu'il a beaucoup d'amour à donner, mais il ne semble pas se sentir digne d'en recevoir. Il croit qu'il n'est pas désirable puisqu'il n'a jamais été désiré.

En s'affirmant, Stanley crée un précédent dans sa cellule familiale et indique clairement à son père son seuil de tolérance et sa limite. On peut supposer que Stanley quitterait le nid familial s'il avait l'âge légal pour le faire. Comme le mentionne Goss, Stanley met en place les éléments nécessaires à une relation égalitaire. Il brise ainsi le fardeau enduré par les enfants dans chaque situation familiale du film.

### ***L'échec des modèles masculins, la faiblesse du patriarcat***

Dans son texte sur les limites de la paternité substitutive dans les films d'Anderson, Julian Murphet a habilement utilisé l'idée des deux figures paternelles de Slavoj Žižek comme trame de fond de son analyse. Le texte qui en découle est à ce jour le plus pertinent sur la question, car il divise ces figures en deux modèles distincts : la figure paternelle œdipienne qui incarne l'ordre symbolique et la figure anale d'un père guidé par son plaisir personnel. Il a ensuite répertorié les principales manifestations de celles-ci dans l'œuvre andersonienne. Selon lui : « Anderson's ostensible critique of patriarchy is really a critique of its postmodern dereliction and implosion, its historical morphing into an ubiquitous 'master of enjoyment' who

blocks all pleasure for the next generation »<sup>25</sup>. Suite à cette réflexion, il conclut que l'absence de figure autoritaire entraîne les individus à poursuivre leur quête à l'extérieur de la cellule familiale pour trouver un modèle digne de ce que Zizek nomme « the father of Law ». Anderson ne semble donc pas voir dans l'un ou l'autre des modèles d'autorité paternelle une solution potentiellement tangible au dysfonctionnement qui touche les familles américaines. Brian Michael Goss ne va pas aussi loin dans son analyse, mais il soulève également une faiblesse dans le modèle patriarcal : « in Anderson's films, the necessity of surrogate family is demanded by the failure of families of the biological variety and is due largely to patriarchal dereliction »<sup>26</sup>. Pour Jason Sperb : « these family narratives are often centered on finding, and/or returning to, a literal or symbolic father figure »<sup>27</sup>. Murphet considère que cette quête d'une figure d'autorité patriarcale, est, comme les divers auteurs le soulèvent, concrétisée avec davantage d'insistance que celle d'un d'une figure maternelle, pour ne pas dire simplement d'une figure féminine. Mis à part l'exemple de Jack Horner dans *Boogie Nights*, Anderson n'expose pas un modèle patriarcal de réussite à long terme. En fait, même ce dernier n'est pas un gage de stabilité du modèle patriarcal en raison du conflit qui prévaut entre lui et Dirk dans la deuxième moitié du film. Évidemment, ce conflit se résout et Dirk réintègre le clan. De ce fait, on peut affirmer que Horner est à l'image du bon père autoritaire (father of Law), car il est capable d'incarner un ordre juste, mais pour combien de temps? La stabilité de ce modèle familial n'est pas garantie. Il n'est donc pas surprenant que les jeunes hommes qui le regardent ne soient guidés que par leur propre cupidité. On pourrait d'ailleurs affirmer la même chose pour les jeunes femmes,

---

<sup>25</sup> Murphet, 2008, p.69-70

<sup>26</sup> Murphet, 2008, p.180

<sup>27</sup> Sperb, 2013, p.21

mais Anderson ne présente que quelques relations superficielles entre une fille et ses parents, omission qui caractérise d'ailleurs l'œuvre andersonienne en général.

Dans *Hard Eight*, Sydney est un homme qui cherche principalement une rédemption en lien avec son passé obscur habité par l'échec de sa paternité envers sa propre famille. Alors, sa quête envers John et Clementine se définirait davantage comme une volonté personnelle et morale de corriger des erreurs du passé. Néanmoins, Sydney est instantanément l'image du changement et de l'espoir pour John. Non seulement il peut aider celui-ci, mais il semble le faire dans l'optique d'offrir une solution qui pourra aider John sur le long terme. Ce dernier sera certainement transformé à jamais par sa rencontre avec Sydney, mais est-ce que Sydney est un bon modèle paternel ? Il l'est pour un certain temps, certes, mais le portrait d'ensemble du film tend à nous montrer un homme qui a abandonné sa famille biologique et qui commet un crime pour préserver son image intacte auprès de ses deux « enfants adoptifs ». Au final, Sydney n'est pas un modèle de stabilité paternelle malgré ses efforts louables pour le devenir, cela dit, concernant John et Clementine, Sydney représente assurément cette image du bon père de famille. Celle de pourvoyeur et de figure rassurante qui veille à ce que les besoins essentiels de ses enfants soient comblés. D'Aries et Hirsch mentionnent avec justesse que Sydney, « from his own limited, and even blasphemous, perspective, has done the right and only thing he could do in order to protect his surrogate children »<sup>28</sup>. Il est indéniable que les nouveaux mariés sont plus heureux et plus équilibrés après leur rencontre avec Sydney. Or, il est cependant important de revenir sur l'idée que Sydney a quitté sa famille. Alors que Clementine lui pose une question à savoir s'il a des enfants (00h33), Sydney lui répond qu'il ne les voit plus. Au même moment, à

---

<sup>28</sup> D'Aries, Donald R., et Foster Hirsch. 2007. « Saint » Sydney : *Atonement and Moral Inversion in Hard Eight* ». Dans Mark T. Conrad (dir.), *The Philosophy of Neo-Noir*, Lexington : University Press Kentucky, p.96

la table à côté, un homme quitte sa famille, stipulant, comme le souligne également Jason Sperb, que Sydney a dû agir de la sorte avec sa propre famille.<sup>29</sup>

Avec *Magnolia*, Anderson veut exposer la débandade de la famille nucléaire. En fait, les deux principales figures paternelles dans le film, Jimmy et Earl, sont des hommes qui ont eu du succès dans leur carrière respective, ce qui eut comme conséquence l'éclatement de leur cellule familiale. Anderson nous montre comment ces pères cherchent, à l'article de la mort, à rétablir les liens familiaux qu'ils ont laissés dépérir par leur quête de succès. Pour Mottram, « *Magnolia* deals with the sorrow that can be caused within the existing family unit. Redemption, reconciliation and forgiveness feature heavily, as do infidelity, abuse and violence »<sup>30</sup>. Cependant, une autre approche qu'il utilise est celle de nous présenter la génération des fils de ceux-ci comme la représentation de la faiblesse des intervenants masculins découlant vraisemblablement du modèle paternel défaillant de leur enfance. Pour ce faire, Anderson utilise les personnages de Frank Mackey et de John. L'un est un gourou de la suprématie masculine, traumatisé par la mort de sa mère, et l'autre, un policier peureux qui recherche désespérément l'amour d'une femme. L'affirmation de leur masculinité est intimement liée à leur volonté de protéger une femme. John s'affirme dans sa volonté de protéger Claudia. Lorsque John est appelé à se rendre à l'appartement de cette dernière parce qu'elle trouble la paix en faisant jouer de la musique trop forte, il tombe amoureux d'elle, et semble soudainement retrouver le

---

<sup>29</sup> Sperb, 2013, p.56

<sup>30</sup> Mottram, James. 2006. *The Sundance Kids : How the Mavericks Took Back Hollywood*. New York : Faber and Faber, p.142

sentiment de pouvoir être utile, de pouvoir être un homme tel que la société patriarcale le suggère.

Pour Donna Peberdy, « *Magnolia* representation of men is situated within a larger discourse regarding what she terms "bipolar masculinity"—a cultural logic by which men are expected to be both hypermasculine/"strong", and feminine/"weak" »<sup>31</sup>. Pour Frank, c'est l'amour pour sa mère qui constitue son principal trait de faiblesse. On voit comment Frank a refoulé cette période de sa vie lorsqu'une journaliste l'accuse de mentir sur son passé et qu'il rejette sa question promptement. Lors des derniers souffles de la vie de son père (02h34), Frank passe par toute la gamme d'émotions, il le châtie, le condamne, l'implore, l'insulte, etc. Il réalise à ce moment précis que la haine qu'il porte à son père est en fait de l'amour déchu et le reflet de sa propre défaillance face aux exigences de la société patriarcale, puisqu'il se présente comme un célibataire endurci et sans famille. Lorsqu'il insulte son père en mentionnant ne pas vouloir qu'il meure, il vit la mort de son père et revit dans la circonstance celle de sa mère. Il condamne son père et lui pardonne simultanément en exposant sa vraie nature, ses forces et ses faiblesses. C'est seulement en s'assumant dans celles-ci qu'il pourra affirmer sa masculinité sans misogynie, tout en endossant le rôle que l'on donne aux hommes dans un système patriarcal.

L'absence manifeste de modèle masculin patriarcal dans *Punch-Drunk Love* marque particulièrement ce film. L'omniprésence des sœurs de Barry empêche ce dernier de s'affirmer. Comme le mentionne Sperb : « strong women emerge in the void created by the lack of an

---

<sup>31</sup> Donna Peberdy cité dans Sperb, 2013, p.138

assertive masculine presence <sup>32</sup>». Il ajoute : « the female family members in *Boogie Nights* and *Punch-Drunk Love* are seen as the primary source of tension, while the men are either nonexistent or ineffectual in such patriarchal environments »<sup>33</sup>. Avant l'arrivée de Lena, Barry dégage en effet tout ce que la faiblesse masculine peut représenter. Il est célibataire, sans conjointe, dirige mollement une entreprise et appelle sans conviction une ligne érotique. Barry refoule en fait sa masculinité. Nul besoin d'extrapoler sur la faiblesse de son statut patriarcal, il est complètement absent. Sa relation avec Lena permettra incontestablement à Barry de sortir de sa coquille sur cet aspect, mais force est d'admettre qu'il n'est pas exactement à l'image d'un Jack Horner. C'est un enfant pris dans un corps d'homme jusqu'à la toute fin du film où il trouve une façon de s'affirmer. Il est un peu l'alter ego d'un Daniel Plainview. Ce dernier a la stature d'un modèle d'homme de famille fort, mais sa soif de pouvoir le plonge dans un égocentrisme cupide qui a pour conséquence l'abandon de son fils et la réclusion paranoïaque. Barry est timide et renfermé, et il prend le chemin inverse de Plainview, celui qui passe de la fermeture à l'ouverture sur un monde qui lui fait peur. Il abaisse sa garde et se laisse aller à l'ivresse de son amour pour sa nouvelle concubine. C'est grâce à cet amour qu'il confrontera le seul vrai symbole masculin d'une société patriarcal dans le film, Trumbell, le patron de la ligne érotique. Pour Jason Sperb, « Trumbell embodies the masculine authority that Barry must confront for resolution—just as Dirk (Mark whalberg) in *Boogie Nights*, Frank (Cruise) in *Magnolia*, H.W. (Russel Harvard) in *There will Be Blood*, and Freddie (Joaquin Phoenix) in *The Master* must all confront the “father” »<sup>34</sup>. De cette confrontation, Barry s'affirmera davantage et pourra regarder

---

<sup>32</sup> Sperb, 2013, p.177

<sup>33</sup> Sperb, 2013, p.7

<sup>34</sup> Sperb, 2013, p.178-179

vers l'avenir avec une énergie renouvelée comme les autres personnages mentionnés ci-dessus par Sperb le feront également.

À la lumière de sa marginalité sans borne, Freddie, dans *The Master*, cherche à se transformer pour s'inscrire dans le modèle patriarcal d'après-guerre. Plusieurs exemples montrent cependant son incapacité de le faire, par exemple, lorsqu'il est photographe (00h09-00h16). Dans la scène qu'Anderson nous présente, l'homme que Freddie doit photographier est un père de famille désirant avoir un portrait pour orner la résidence familiale. Le portrait de famille est principalement un geste représentant l'harmonie familiale. Ceci étant dit, Freddie s'emporte contre l'homme pour aucune raison apparente. Pour Sperb, « Freddie's hostility toward the man is partly about a deeper resistance to accepting his expected patriarchal position as husband and father, made explicit by his annoyance that the photograph is for the costumer's wife »<sup>35</sup>. Il cherche également à revoir son ancienne conquête, Doris, qui était trop jeune à l'époque pour se marier avec lui. Cette dernière s'est mariée pendant l'absence de Freddie, et en prenant le nom de son mari, devient Doris Day comme la grande actrice de films destinés à la famille. Ces exemples montrent comment Freddie est incapable de trouver sa place dans une société qui exige de lui d'être un homme de famille, un mari, un père, autant d'éléments qui le confrontent à ses défaillances comme symbole dans une structure patriarcal.

Cela dit, Anderson ne dénonce pas le modèle patriarcal en lui-même, mais la manière dont les hommes fuient leurs responsabilités, se désengagent de leur rôle en tant que figure d'autorité au sein de la famille (et poursuivent plutôt des objectifs personnels). Ce que l'on doit retenir de cette tendance dans ses films est que le réalisateur voit dans cette faiblesse

---

<sup>35</sup> Sperb, 2013, p.241

contemporaine du patriarcat la condamnation d'un modèle, mais il semble vouloir nous éclairer sur l'échec d'une société sans modèle. Ce que l'on voit des diverses figures paternelles est surtout un égocentrisme lié au succès monétaire, à une notoriété supérieure ou à une rectification du passé. Les gestes qu'ils posent pour aider leurs protégés servent d'abord leurs propres intérêts. En nous montrant tous ces pères défailants et leurs fils qui subissent un peu les foudres de cette absence, Anderson montre le paradoxe du patriarcat. Sperb considère que le modèle qui a failli doit être récupéré pour ressouder les liens familiaux lorsqu'il affirme que « these family narratives are often centered on finding, and/or returning to, a literal or symbolic father figure »<sup>36</sup>. Ironiquement, ceux qui ont mené le modèle à sa perte comme Jimmy, Earl ou encore Plainview ne peuvent pas remettre les pendules à l'heure, et leurs fils, Frank, John, Stanley, Freddie et Barry n'ont pas de bonnes bases sur lesquelles s'appuyer pour rétablir la situation. Ils sont guidés par le court terme, par le présent, sans stabilité ni responsabilisation, et sans aucune vision pour la postérité. Il est indéniable, et on peut légitimement lui en faire le reproche, que l'œuvre d'Anderson ne suggère pas non plus d'alternatives, qui auraient pu être, par exemple, un modèle matriarcal. Au contraire, il fait une critique sévère de l'autorité féminine au sein des familles, car celle-ci ne peut être que destructrice et castratrice.

### *Les figures féminines au service de l'homme*

Comme nous venons de l'exposer, il est reconnu par tous ceux qui ont étudié Anderson que la faiblesse du modèle paternel est un enjeu important des films du cinéaste, et ces mêmes auteurs confirment également une certaine absence, voire un mépris des figures féminines et conséquemment des figures maternelles. Cette observation est indiscutable. Comme Brian

---

<sup>36</sup> Sperb, 2013, p.21

Michael Goss le mentionne, les mères de l'univers andersonien sont mortes, comme la mère de John dans *Hard Eight*, et celle de Frank dans *Magnolia*. Elles sont également négligentes ou dommageables émotionnellement, comme Amber et la mère d'Eddie, alias Dirk, dans *Boogie Nights*.<sup>37</sup> Donc, Anderson nous présente majoritairement, à l'exception de deux, Lena dans *Punch-Drunk Love*, et Peggy dans *The Master*, des figures féminines faibles.

Comme première entrée dans la représentation de la femme, *Hard Eight* est particulièrement réducteur au regard des figures féminines. Le seul personnage féminin, Clementine, est une prostituée. Or, elle ne semble pas du tout humiliée de faire ce métier mis à part lorsqu'elle est confrontée sur celui-ci par Sydney. À ce moment, elle est gênée par la réaction de ce dernier, car elle lui mentionne qu'il doit maintenant, à la lumière de cette découverte, la voir différemment. Sa honte provient donc principalement de l'homme et non d'elle-même. Cette situation est par ailleurs confirmée lorsqu'elle octroie ses services à un homme alors qu'elle s'est tout récemment mariée avec John. Pour Clementine, la prostitution n'est plus seulement un gagne-pain, mais plutôt un plaisir ou une sorte de dépendance. On pourrait y voir une volonté d'indépendance, mais comme elle n'est pas sous l'emprise de John ni de Sydney, il serait particulier qu'elle pose ce geste dans cette optique. Clementine est le premier personnage féminin d'Anderson et sa représentation est sans l'ombre d'un doute défavorable, même méprisante. Elle ne semble pas avoir conscience de ce qu'elle fait et elle n'assume pas clairement ses actes : elle se laisse porter par la facilité, le gain et le plaisir à court terme, etc. Celle-ci est dépendante et inconséquente, donc, en tant que femme, elle ne peut pas prétendre incarner une quelconque « autorité » morale. Anderson inscrit celle-ci dans le

---

<sup>37</sup> Goss, 2002, p.182

conformisme puisqu'il « ne suffit pas de dire ou de penser “je pense, je suis”, il faut le revendiquer. Ce qui fait de la *self-reliance* une position politique et morale, bien au-delà d'une affirmation du sujet transcendantal : l'autonomie du sujet ne vaut que si elle est une voix »<sup>38</sup>. Anderson présente une certaine quête existentielle dans les personnages de Sydney et de John alors que les aspirations de Clementine restent complètement inconnues. Elle ne fait que suivre la volonté de l'un ou de l'autre. Sperb affirme que « the second act, which resembles an intense family drama, focuses on Clementine's relationships with the two men and how her choices threaten to disrupt their friendship »<sup>39</sup>. Sperb ne précise pas de quels « choix de Clementine » il parle, et la seule manifestation de cette possible adéquation est due au fait que celle-ci décide de se prostituer après son mariage avec John. Il est intrigant que Sperb voie cette situation comme une menace envers la relation entre John et Sydney puisque John, après avoir attaché au lit le client inconscient de Clementine, appelle Sydney pour venir l'aider à se sortir de cette situation. Suite à cette scène, les deux nouveaux mariés s'exileront en direction de Niagara Falls en raison des suggestions de leur père symbolique. Clementine n'exerce donc pas une influence significative sur la relation de John et Sydney comme l'affirme Sperb, elle est plutôt accessoire.

Dans *Boogie Nights*, la représentation que fait Anderson des figures féminines n'est guère plus reluisante. Comme le souligne Sperb, « the film is already saddled with considerable baggage on the issue of misogyny, given that it's a film about pornography—a genre traditionally criticized for its exploitation of woman, reducing them to nothing more than sexual objects for a presumed male spectator »<sup>40</sup>. Cela dit, le film ne se limite pas à la

---

<sup>38</sup> Laugier, Sandra. 2002. *Emerson : penser l'ordinaire*. Belin « Revue française d'études américaines ». n° 191, p.57

<sup>39</sup> Sperb, 2013, p.50

<sup>40</sup> Sperb, 2013, p.102

pornographie, il y a également la mère d'Eddie qui, comme nous l'avons vu précédemment, est présentée uniquement comme la caricature grotesque d'une mère autoritaire. Avant la confrontation avec Eddie, lors de la scène du déjeuner (00h13), elle exprime à son mari qui est complètement soumis à son autorité, qu'elle ne veut pas de son baiser spontané et plein d'amour puisqu'il n'est pas rasé. Anderson nous indique déjà que la mère établit une autorité « négative » dans la maison. Il est très clair dans cette scène que la figure paternelle est complètement sous le joug de l'autorité maternelle, et ce, même au risque de la perte de son fils. Les exemples utilisés en lien à la double contrainte complètent cette réflexion. La mère d'Eddie est unilatéralement une mauvaise femme. Le manque de subtilité d'Anderson et le pouvoir absolu qu'elle exerce sur les deux hommes dans sa vie en font une figure castratrice. Son humanité potentielle, que l'on pourrait attribuer à son amour maternel est complètement laissée de côté par le jeune réalisateur.

Amber est sûrement l'un des exemples les plus intéressants pour l'étude des figures maternelles dans l'univers andersonien puisqu'elle est à la fois une bonne et une mauvaise mère. Premièrement, elle est une actrice de films pornographiques dans la trentaine, mère de famille et cocaïnomane. Nul besoin d'insister sur le fait que le mélange de ces qualificatifs ne dresse pas un portrait flatteur de celle-ci. Emerson affirme que « l'insatisfaction est un défaut d'auto-dépendance, une infirmité de la volonté »<sup>41</sup>. Anderson présente Amber comme une femme sans volonté, qui ne cherche pas à changer, elle veut que les choses changent pour elle sans brimer son mode de vie. Sa courbe dramatique principale est la quête pour reconquérir la garde de son enfant. Suite à une séparation, elle n'a pas obtenu la garde légale de son garçon en raison de son

---

<sup>41</sup> Emerson, [1841] 2010, p.55

métier douteux aux yeux de la loi, de sa consommation de drogues, et parce qu'elle a évidemment de mauvaises fréquentations. À plusieurs moments, Anderson nous présente la situation d'Amber et son fils. Une scène nous montre Amber qui tente de lui téléphoner alors qu'elle consomme simultanément de la cocaïne (00h09). Lors d'une scène subséquente, son fils appelle chez Jack au moment où Amber est encore une fois occupée à consommer (00h35). On voit finalement une autre scène où elle se présente en cour pour tenter de défendre sa position, mais le père de l'enfant s'assure de rabaisser son ex-femme par l'entremise de la carrière de celle-ci (01h50). Amber est incapable de mettre de l'ordre dans sa vie, si bien qu'elle reste en constante insatisfaction d'elle-même, elle accorde donc une grande importance à son enfant, mais ne met pas à exécution un cheminement qui lui permettrait de retrouver son garçon. Laugier affirme que, « ma préoccupation, c'est ce que je dois faire, pas ce que pensent les autres, et c'est bien là le principe de la confiance en soi »<sup>42</sup>. Amber se sent injustement traitée par la justice et son ex-mari, et elle oublie ainsi de se conscientiser pour aboutir à un vrai changement dans sa vie.

Malgré tous ces aspects négatifs et les choix de vie douteux d'Amber, elle est néanmoins une mère aimante et réconfortante. Cependant, le caractère maternel louable d'Amber est présenté par sa relation avec Dirk et Rollergirl. Malgré le fait contradictoire et incestueux qu'elle couche avec Dirk, elle joue le rôle de la mère avec celui-ci plutôt admirablement. Amber est toujours là pour lui et Rollergirl lorsqu'ils ont besoin de son aide. À quelques reprises, elle console et conseille les deux jeunes adultes. La relation d'Amber avec ses deux enfants symboliques est bénéfique pour les trois, car ils comblent leur besoin familial au travers d'une

---

<sup>42</sup> Laugier, 2002, p. 57

substitution. Les trois ont eu des échecs dans leur vie familiale initiale et ils cherchent à s'en créer une nouvelle dans laquelle leur rôle est octroyé ou autoproclamé. Bien qu'elle fasse figure de mère, elle n'est pas forcément obligée de répondre de ses actes répréhensibles comme avec son fils biologique. Les deux enfants symboliques sont des adultes et par-dessus tout, ils sont des acteurs de films pornographiques comme elle. La relation mère-enfant est balisée par cette réalité commune qui agit, pour Amber autant que pour Dirk et Rollergirl, comme un environnement contrôlé et sans danger. On peut donc conclure qu'Amber est une figure maternelle sous l'angle de l'empathie envers ses enfants, mais elle est incapable d'avoir les responsabilités qui viennent avec le rôle. Par exemple, lorsque Dirk quitte la compagnie, elle est impuissante et incapable d'amenuiser la crise entre lui et Horner. Anderson nous présente donc deux types de figures maternelles dans *Boogie Nights*, une castratrice et une sans aucune autorité apparente. De plus, le reste de la distribution féminine est constitué d'actrices de films pornographiques dont le rôle est réduit à servir uniquement les besoins et les plaisirs des hommes. Au final, « Amber and Rollergirl are both still porn stars who are referred to exclusively by their porn names—their livelihood remains dependant on selling their bodies »<sup>43</sup>.

Dans *Magnolia*, le rôle des femmes est encore moins important puisqu'il est essentiellement défini par le laisser-aller ou par un entêtement qui contribuera à diviser la famille. Par exemple, Linda (Julianne Moore) la conjointe d'Earl, qui se drogue et ne veut pas que Frank vienne voir son père. Claudia, qui se drogue également, et ne veut pas revoir son père Jimmy. Rose (Melinda Dillon), l'épouse de Jimmy et la mère de Claudia, qui n'est jamais intervenue dans les agressions de son mari envers sa fille. La présence des femmes dans le reste

---

<sup>43</sup> Sperb, 2013, p.104

du film est parcellaire, et aucune d'entre elles ne s'affirme contre les erreurs de leur mari. Par exemple, la mère de Stanley ne s'impose pas contre la tyrannie de son mari envers son fils. Bref, les femmes dans le film *Magnolia* n'ont pas l'opportunité de prendre la place d'autorité des hommes et participent donc à l'effondrement du système patriarcal. Elles ne sont pas en mesure de sauver la cellule familiale.

L'absence de femmes dans le film *There Will Be Blood* révèle que la domination masculine est totale dans les décisions ultimes dans la communauté même si Anderson insiste sur les mères de famille lors de la présentation au village (00h43). Elles n'ont pourtant pas de pouvoir ultimement dans la prise de décision en soi, même si la mise en scène semble montrer le contraire. Il est toutefois intrigant de noter que la plus grande présence de femmes dans le film est lors de cette rencontre, car les plans où Anderson nous montre les habitants réagissant aux propos de Plainview sont majoritairement composés de femmes, et cette insistance est presque exclusivement utilisée pendant que Plainview parle de l'émancipation possible de la région. En réalité, le contrechamp qu'Anderson nous montre de ce monologue de vente est peuplé des femmes du village. C'est à elles qu'il s'adresse même si leur pouvoir décisionnel laisse à désirer dans la communauté, parce que l'harmonie familiale qui y règne est substantiellement liée à leurs opinions. L'emprise de Plainview sur le village est attribuable à une faiblesse commune : les femmes se laissent séduire par son discours et les hommes se font bernier, perdant ainsi le contrôle de leur communauté.

En ce qui concerne *Inherent Vice*, Anderson nous montre une multitude de figures féminines, ce qui est plutôt bien, mais elles sont plus déplorables les unes que les autres. Il serait cependant injuste de voir dans le film une représentation péjorative de la femme au détriment

de l'homme, car, mis à part Doc, qui pose un geste altruiste à la fin du film, les autres personnages du film se déresponsabilisent et sont corrompus. Les femmes sont quant à elles dépendantes des hommes et elles occupent des emplois de secrétaire et de masseuse érotique. À une exception près : l'une d'entre elles est procureure de la couronne. Celle-ci, sous les traits de Penny Kimball (Reese Whitherspoon), n'est cependant pas très présente et son rôle dans l'enquête est plutôt compliqué à cerner. Elle représente néanmoins les vertus de l'indépendance et de l'affirmation personnelle. C'est Doc qui sollicite son aide pour l'enquête. Lors de leur rencontre sur le banc de parc, elle dirige la conversation, elle l'attaque avec certaines questions allant jusqu'à le suspecter d'être derrière toute l'histoire d'enlèvement et de disparition (00h38). Elle exige de lui qu'il enlève ses lunettes soleil et qu'il la raccompagne jusqu'à son travail. Penny est donc la seule représentation féminine du film qui impose son autorité intellectuelle sur Doc. Le film est en fait peu flatteur pour tous les personnages qui y sont présentés y compris, tel que la tendance andersonienne le révèle, ceux qui sont féminins.

## CHAPITRE 4

### L’AFFIRMATION PERSONNELLE

En exposant dans ses films les difficultés et l’échec de plusieurs cellules familiales, Anderson démythifie l’image de la famille américaine en exposant leur vulnérabilité. Le réalisateur ne présente cependant pas une société où l’harmonie familiale serait un leurre, elle est atteignable, mais Anderson suggère une voie alternative. Il propose une sorte d’échappatoire au pessimisme qui règne dans son univers filmique en prouvant systématiquement, à l’aide des familles substitutives, que le sentiment d’appartenance à un groupe possédant des préoccupations similaires s’avère une opportunité intéressante de s’affirmer et de se réinventer pour un individu. Dans un groupe, « les membres se réunissent parce qu’ils se trouvent bien ensemble [...] ils ressentent un besoin commun, très souvent purement affectif, et leur association contribue à satisfaire ce besoin »<sup>1</sup>. Toutefois, les idées d’Emerson sur la confiance en soi nous permettent également de mieux comprendre ce qui sert de guide aux Américains dans leur quête à devenir la version optimale d’eux-mêmes. Les personnages du cinéaste sont confrontés aux changements dans leur vie, qui s’opèrent indubitablement par une sorte de réinvention de leurs convictions profondes suivies d’une transformation, un processus de changement, qui rejoint ce que Ralph Waldo Emerson nommait le « self-reliance » (la confiance en soi). Barry, dans *Punch-Drunk Love*, est l’exemple le plus émersonien des personnages d’Anderson puisque son émancipation est totale, alors que le processus de transformation de Freddie dans *The Master* est très intéressant, car il expose le cheminement vers la confiance en

---

<sup>1</sup> Richard cité dans : Turcotte, Daniel et Jocelyn Lindsay avec la collaboration d’Isabelle Côté et de Geneviève Lamonde. 2001. *L’intervention sociale auprès des groupes*. Gaëtan Morin : Montréal, p.37

soi. La philosophie émersonnienne suggère que des individus s'affirmant de manière authentique feront des citoyens responsables qui exerceront un bon jugement et auront une opinion distincte, permettant ainsi la construction d'un monde commun plus fort.

### ***Punch-Drunk Love et le personnage émersonien***

*Punch-Drunk Love* est une comédie romantique qui met en scène le personnage de Barry Egan, un homme solitaire et réservé qui est perpétuellement critiqué par ses sept sœurs. Il est le seul garçon dans sa famille et sa marginalité se reflète dans toutes les sphères de sa vie. Il dirige néanmoins une petite entreprise, mais son ambition est circonscrite à son manque de confiance en lui. Pour que son entreprise fructifie, il devrait faire la preuve de son commandement à ses employés, mais Barry est excessivement timide. Il travaille isolé dans le coin d'une pièce, il s'excuse à chaque soubresaut de sa volonté personnelle et lorsqu'il tente de s'affirmer, il le fait maladroitement et sans conviction. On pourrait même affirmer qu'il est inapte socialement, et jusqu'à un certain degré, tellement conforme qu'il en devient un non-conformiste. Selon Emerson, « vouloir être irréprochable, c'est tout le contraire du perfectionnisme »<sup>2</sup>. Jason Sperb affirme que « Barry's blue suit allows him to disappear into the wall— he is both the center of the film's attention and insignificant in the world around him »<sup>3</sup>. Barry est donc presque invisible tellement il se fond dans le décor, il ne veut pas déranger. Il n'est toutefois pas satisfait de sa vie malgré le succès apparent, mais modeste, de son entreprise. Anderson choisit spécifiquement un entrepreneur comme personnage principal. Il aurait pu opter pour un personnage qui éprouve des difficultés financières, mais ce n'est pas le cas pour Barry, ce qui

---

<sup>2</sup> Emerson, [1841] 2010, p.24

<sup>3</sup> Sperb, 2013, p.150

renforce l'aspect humain de son inaptitude sociale. Sa marginalité n'est donc pas tributaire de son statut social. Ce choix d'Anderson révèle davantage d'informations sur son protagoniste, car malgré son statut de patron d'entreprise, qui nécessite logiquement un certain entretient, Barry est, au contraire, constamment reclus et fragile émotionnellement. Pour Jason Sperb : « *Punch-Drunk Love* is another Anderson movie about isolation and loneliness, about finding a loving environment amid the alienatingly bland, materialistic consumer culture of the American West »<sup>4</sup>. Cette affirmation de Sperb consolide par ailleurs le sentiment présent dans tous les films d'Anderson qui suggère que l'amour et le sentiment d'appartenance sont plus importants à l'émancipation d'un individu que le succès financier et le pouvoir. Barry s'inscrit dans cette optique. Il est en carence amoureuse, et ce, malgré une famille qui semble pourtant fonctionnelle et harmonieuse. On voit dans la scène du souper que les divers intervenants familiaux sont parfaitement à l'aise dans leur famille, tous sauf Barry (00h16-00h20). Alors que ses sœurs se moquent de lui, il ne réplique pas et s'efface dans le coin de la cuisine. Pour lui, sa famille est à l'image de la société dans laquelle il vit, il est en marge de celle-ci. Pour Emerson, « il est facile de vivre selon l'opinion du monde; dans la solitude, il est facile de vivre selon la nôtre; mais le grand homme, c'est celui qui, au milieu de la foule, conserve avec une parfaite douceur l'indépendance de sa solitude »<sup>5</sup>. Barry n'arrive pas à s'affirmer avant sa rencontre avec Lena, il est étouffé par sa propre autocensure, qui lui cause d'ailleurs certains problèmes lorsqu'il décide d'extérioriser son mécontentement, il devient automatiquement hors de lui. Lorsque cela se produit, il se cache pour le faire. Par exemple, dans une scène où il n'obtient pas ce qu'il désire au restaurant, il se dirige dans la salle de bain et la détruit complètement par excès de rage

---

<sup>4</sup> Sperb, 2002, p.158

<sup>5</sup> Emerson, [1841] 2010, p.39

(00h43-00h49). C'est malheureusement pour lui par ce genre de comportements violents qu'il s'affirme et s'émancipe. Barry n'est jamais totalement confortable, il est toujours coincé, littéralement ou figurativement. La mise en scène d'Anderson abonde également dans ce sens : « [...] doorframes and hallways appear prominently, creating the visual impression of a man utterly trapped by his generic surroundings. The tranquility of Robert Elswit's composition provides a contrast to the constantly chaotic state of Barry's emotions »<sup>6</sup>. Joel Lehmann, dans son mémoire sur l'énonciation filmique dans *Punch-Drunk Love*, mentionne que la mise en scène du film sert à représenter les émotions de Barry, et « que l'approche métaphorique est plus que plausible pour déceler la configuration subjective proposée pas le film »<sup>7</sup>. Lorsque Barry est inconfortable, Anderson utilise des plans larges qu'il éclaire avec des couleurs neutres. Il crée également un univers sonore ponctué de percussions répétitives qui envahissent l'univers de son protagoniste. La combinaison de ces facteurs donne l'impression qu'il se fait écraser par son environnement.

La vie de Barry bascule au moment où un camion laisse tomber un harmonium dans la rue en face de son entreprise (00h06-00h09). Cet objet mystérieux devient une sorte de trésor qui lui appartient pleinement. Il regarde autour de lui lorsqu'il le prend, il se rend dans son bureau en courant afin de s'y cacher pour en jouer, ce qu'il fera par ailleurs à quelques reprises lorsqu'il est perturbé. Encore une fois, le choix d'Anderson est significatif, puisqu'un instrument de musique est un objet d'expression intimiste qui sert à faire rejaillir l'intériorité de celui qui le joue. Lorsque Barry joue de l'harmonium, Anderson présente une mise en scène très

---

<sup>6</sup> Sperb, 2013, p.159

<sup>7</sup> Lehmann, Joel. 2012. *L'autoréflexion de l'énonciation filmique du film Punch-Drunk Love*. Montréal : Université de Montréal, p.48

lumineuse grâce à une succession de bandes de couleurs définissant de façon abstraite, mais efficace, son état psychologique. Jason Sperb définit très bien l'allure de cette scène (00h10) :

Abstraction and narrative separate: as Barry struggles to articulate his interest in the harmonium—in his found object—Anderson cuts to a lush field of Blake's color designs. From the realist space of the image we move to a field of alternating vertical bands of juxtaposed color—pink, red, orange, red, blue, white, yellow. These bands of color, restless in themselves, now dissolve into a field of inexactly rounded, sometimes ovular, color forms—white, pink, blue—against a baby-blue background. These colors shift and dissolve into a celestial abstraction...We might also understand abstraction here as a moment of respite from the banal space of the warehouse; an intrusion of beauty in an otherwise lusterless environment.<sup>8</sup>

Les premiers jaillissements de la volonté de Barry proviennent de sa découverte de l'instrument. En se cachant pour en jouer, Barry prouve hors de tout doute qu'il est craintif de la réaction de son entourage puisqu'il amène l'harmonium dans son bureau sans en glisser un mot à ses employés ou à sa famille. De plus, Barry prend toujours le soin de se cacher derrière les stores fermés de son bureau pour être certain que personne ne le voit s'exprimer librement à l'aide de son instrument. Une de ses sœurs et un de ses employés le questionnent sur celui-ci, il détourne systématiquement la question.

Selon Emerson : « Un homme devrait apprendre à repérer et à surveiller en lui-même ce rayon de lumière qui, venu de l'intérieur, illumine par éclairs son esprit, plutôt que l'éclat du firmament des bardes et des sages. Pourtant, sans prendre garde, il rejette sa pensée, parce que c'est la sienne »<sup>9</sup>. Lorsque Barry joue de l'harmonium, c'est précisément ce qui se passe, concrètement par les éclats colorés des bandes multicolores qui envahissent l'écran, et

---

<sup>8</sup> Sperb, 2013, p.167

<sup>9</sup> Emerson, [1841] 2010, p.34

symboliquement, comme stipulé par Emerson, parce que Barry se laisse guider par son intuition personnelle, sa propre pensée. Laugier affirme que « “le connais-toi toi-même” émersonien n’est pas une énième reformulation de la connaissance de soi, il est le premier moment de l’acceptation de la méconnaissance de soi »<sup>10</sup>. Inévitablement, l’émancipation personnelle de Barry se manifestera par une constatation que la solution à ses problèmes est liée à sa propre volonté et qu’elle est extérieure à ce qu’il a connu jusque-là dans sa vie. Pour Barry, l’harmonium est la première manifestation de changement, c’est ce dernier qui bouscule sa routine et sa réalité.

Comme Emerson l’affirme : « il est aussi facile pour le fort d’être fort que pour le faible d’être faible »<sup>11</sup>. Barry représente cette idée d’Emerson, car sa faiblesse se reflète dans chacune de ses actions, il assume avant même que les choses surviennent qu’il ne sera pas en mesure de les affronter. Il répond toujours aux questions qui lui sont posées par une réponse évasive souvent formulée en un « I don’t know » sans aucune conviction. Pour atteindre l’idéal émersonien, il doit donc croire qu’il est capable de s’affirmer. L’harmonium est l’élément déclencheur du changement chez Barry, toutefois, il ne faut pas négliger la source la plus importante de sa confiance renouvelée qui n’est pas celui-ci, mais bien son amour pour sa nouvelle flamme, Lena. Lorsqu’il commence à la fréquenter, il voit dans cette relation la possibilité de se réinventer, de fonder une famille dans laquelle il serait respecté pour ce qu’il est, et non pour ce qu’il devrait être comme ses sœurs le souhaitent. L’affirmation de Barry provient de sa peur de perdre Lena. En raison de son amour pour elle, il trouvera la force nécessaire à l’intérieur de lui pour surpasser ses craintes habituelles qui le rendent asocial.

---

<sup>10</sup> Laugier, 2010, p.366

<sup>11</sup> Emerson, [1841] 2010, p.48

Comme il le dit lui-même lors de son altercation avec Trumbull, l'homme qui dirige la ligne érotique dont Barry est une victime (01h22-01h24) : « I have love in my life, it makes me stronger ». Le fait d'avoir une relation amoureuse émancipatrice avec Lena suggère que Barry aura la capacité d'intégrer ses convictions personnelles dans un plus grand spectre, celui de la famille à la base, mais également celui de la société.

Le personnage de Lena est la première tentative de la part d'Anderson de présenter un personnage féminin respectable. Cependant, elle n'est pas un personnage totalement épanoui et ne se compare en rien à des femmes autonomes et fortes de l'histoire du cinéma comme les femmes des comédies de remariage par exemple, mais elle sait au moins être à la hauteur du défi qui l'attend. Stanley Cavell, avec son livre *À la recherche du bonheur : Hollywood et la comédie de remariage* a posé les jalons d'une réflexion éclairante sur le rôle de la femme au cinéma et leur impact sur le milieu familial. En analysant sept films du genre de la comédie de remariage (*The Lady Eve* (1941), *The Awful Truth* (1937), *The Philadelphia Story* (1940), *Adam's Rib* (1949), *His Girl Friday* (1940), *It Happened One Night* (1934) et *Bringing Up Baby* de 1938), Cavell stipule que ces films sont déterminants dans le contexte social suivant la crise économique de 1929 et avec l'arrivée du parlant au cinéma. Il mentionne que :

le premier film de notre genre date de 1934, ce qui est assez tôt pour que ce film ait eu une influence décisive sur la création du cinéma parlant à Hollywood. D'après mon interprétation, on peut dire que le genre ainsi annoncé demande la création d'une nouvelle femme, ou la nouvelle création d'une femme, ce que j'appelle une recreation de l'humain. Si ce genre est aussi représentatif que je le pense de la comédie au temps du parlant, et si la création de la femme est un trait caractéristique de ce genre que je le crois, alors cette phase de l'histoire du cinéma est

indissociable d'une phase dans l'histoire de la conscience des femmes.<sup>12</sup>

Cavell affirme également que l'ensemble de ces films se concentre sur la relation de couple et que le couple en question est beaucoup plus centré sur des besoins ludiques que sur l'édification d'une famille. Ces films nous montrent des femmes indépendantes qui servent de figure maternelle à l'égard de leur conjoint. Cavell développe même l'idée que les couples en question sont eux-mêmes des enfants.<sup>13</sup> En ce qui concerne concrètement Lena, elle est suffisamment indépendante des hommes pour avoir une autonomie digne de celle des femmes de ces comédies. Sa plus grande force n'est cependant pas une affirmation de son identité féminine en opposition à un conjoint, contrairement à un des exemples cités par Cavell, le film *Adam's Rib*. Dans ce film, Katherine Hepburn confronte son mari professionnellement en devenant l'avocate de la défense d'une femme accusée du meurtre de son mari. De son côté, son propre mari, Spencer Tracy, est le procureur de la couronne du procès en question. Le personnage d'Hepburn s'affirme donc en partie contre l'homme de sa vie pour prouver sa valeur professionnelle et conséquemment domestique. Lena, quant à elle, n'est pas en compétition avec Barry, au contraire, elle témoigne dans un simple silence, dans un seul regard, de l'empathie envers Barry, ce qui l'a rend rassurante pour celui-ci. En aucun point, on ne ressent son besoin d'avoir un homme dans sa vie, elle en a le désir certes, mais elle vit très bien dans son indépendance. En ce qui concerne Barry, sa vie au début du film est une bombe à retardement, il ne sait peut-être pas qu'il désire changer, mais son existence est insoutenable. Lorsqu'une des sœurs de ce dernier le sollicite pour qu'il rencontre Lena, il s'y oppose strictement par orgueil.

---

<sup>12</sup> Cavell, Stanley. [1981] 1993. *À la recherche du bonheur : Hollywood et la comédie du remariage*, « traduit de l'anglais par » Christian Fournier et Sandra Laugier. Paris : Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, p.23

<sup>13</sup> Cavell, [1981] 1993, p.59

La rencontre se fera donc sous le couvert de l'anonymat, si l'on peut dire, car il ne se doute pas que Lena est la femme que sa sœur voulait qu'il rencontre lorsque celle-ci se présente à son entrepôt avec un problème automobile (00h04-00h06). Cette décision d'Anderson est importante puisque Barry est moins intimidé par sa rencontre avec elle. À première vue, sa rencontre avec Lena s'est faite selon ses propres critères. Ce petit facteur change en fait toute la perception que Barry a de Lena. Elle est tout le contraire de ses sœurs. Elle sait l'écouter, le respecter, l'apprécier tel qu'il est, ce que Barry n'a jamais vécu auparavant. Ses sœurs, au lieu de tenter de le comprendre, le condamne dans son inertie, ce qui contribuera inévitablement à le rendre encore plus vulnérable. Lena représente l'espoir et l'inespéré pour Barry. Elle n'est pas une femme dominante, mais plutôt une femme autonome et respectueuse des besoins de ce dernier, ce qui la rend bien plus intéressante qu'une simple figure d'autorité. Son seul instant de vulnérabilité est lors de l'accident de voiture qui est hors de son contrôle, car il est causé par les choix de Barry (01h15). Elle est la principale victime et son acceptation de la situation est fort louable. Alors qu'ils s'apprêtent à garer leur voiture, un camion, ayant à son bord les hommes de main de Trumbell, les percutent violemment. À la suite de cet impact, Anderson braque sa caméra sur Barry qui regarde Lena. Le plan suivant est un gros plan de Lena, qui saigne de la tête. Sans dire un mot, Barry sort de la voiture et attaque les quatre hommes de Trumbell. Il est inspiré par la mission de venger celle qu'il aime. C'est à partir de cet instant que Barry prend réellement, indépendamment de l'opinion des autres, les rênes de sa vie.

Anderson nous présente une autre situation bien cocasse qui suggère l'affirmation de Barry et le début de son processus d'émancipation. Ce dernier trouve une faille dans une promotion de points récompenses en mille aérien sur des emballages de produits alimentaires. Pour Sperb, « his Healthy Choice Scam is more about the thrill of deception than accumulating

the actual mileage, since he originally had no plans to travel »<sup>14</sup>. Suite à sa découverte, et à ses efforts pour maximiser ses gains, il accumulera un nombre infini de points qui lui permettra de prendre l'avion autant qu'il le désire. Il manifeste dans ce processus une réelle confiance en ses capacités, d'autant plus qu'il tente de garder le secret pour ne pas nuire à son opportunisme. En fait, il veut profiter de la faille avant qu'elle ne soit découverte et corrigée. Ultimement, cette situation donnera à Barry l'opportunité de se rendre à Hawaï sur un coup de tête pour rejoindre sa nouvelle flamme, Lena. Il pourra ainsi lui affirmer et confirmer son amour. Le dernier plan du film montre les deux amoureux centrés dans un plan large qui s'embrassent en contre-jour devant un paysage idyllique au son d'une musique légère et envoûtante (mélodie qui joue lorsque Barry joue de l'harmonium) contrastant fortement avec l'univers filmique du début du film où tout semblait envahir négativement Barry. Anderson nous laisse sur ce moment lumineux qui contraste avec l'entrepôt de la compagnie de son protagoniste, ses soupers familiaux, sa rencontre avec Trumbull dans l'arrière-boutique d'un magasin miteux, ainsi que les corridors et les allées d'épicerie vides. Il rappelle plutôt les plans colorés par de multiples bandes où Barry se laisse aller en jouant de l'harmonium dans une abstraction totale et loin de ses préoccupations. On peut affirmer que la fin de *Punch-Drunk Love* est la plus optimiste du cinéma andersonien, car aucun élément négatif ne reste en suspens, à vrai dire, c'est le *happy ending* typique. King affirme, concernant le dernier plan du film, que « the diegetic and nondiegetic music playing together is a moment of cinematic harmony; Barry, Lena and the harmonium are now in sync »<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Sperb, 2013, p.181-182

<sup>15</sup> King cité dans Sperb, 2013, p.170

La courbe dramatique de Barry se transpose dans la philosophie émersonnienne, car il est présenté au début du film comme quelqu'un n'affichant aucune confiance en lui et se termine sur ce dernier, qui a confronté ses principaux détracteurs, tout en trouvant l'amour. Ce que Barry était au début du film est maintenant complètement transformé puisqu'il a su écouter ses convictions les plus profondes tout en rejetant, de surcroît, ce qui ne s'inscrivait pas dans sa ligne de pensée. Sa relation avec Lena prouve comme le suggérait Emerson, que « la seule chose qui vaille, c'est la vie, pas d'avoir vécu »<sup>16</sup>. Le penseur Américain affirmait également que « le soi est toujours réalisé et à réaliser, et c'est le paradoxe de la confiance en soi, un soi qui n'existe pas préalablement à la confiance »<sup>17</sup>. Pour Laugier, « quand Emerson ordonne de nous faire confiance à nous-mêmes, de ne pas chercher la conformité, il se fonde sur le fait de chercher un meilleur soi (*self*), et de se fonder sur soi plutôt que sur les autres »<sup>18</sup>. Le cheminement de Barry ne pourrait être mieux résumé. Lorsqu'il a trouvé l'harmonium, il a commencé à suivre ses désirs. Sa rencontre avec Lena lui a permis de gagner en confiance en lui. Sa confrontation avec Trumbull est le signe ultime que Barry est maintenant un individu émancipé puisqu'il exige le respect. Elle prouve donc que la confiance en soi est toujours à réaliser, et qu'il y a constamment des opportunités de progresser davantage comme l'indiquait Emerson lorsqu'il mentionnait que l'on devrait toujours être en « constante insatisfaction de soi »<sup>19</sup>. Son amour pour Lena fait ressortir chez Barry le désir de changer, parce qu'il ne peut plus être simplement passif et insatisfait de lui. Il doit corriger la situation pour préserver l'amour dans sa vie, et ce choix,

---

<sup>16</sup> Emerson, [1841] 2010, p.49

<sup>17</sup> Emerson, [1841] 2010, p.12

<sup>18</sup> Laugier, 2010, p.14.

<sup>19</sup> Emerson, [1841] 2010, p.12

Barry le fait par lui-même, ce qui fait de lui un personnage pouvant s'inscrire dans la pensée émersonienne.

### ***L'idée de « transformation » dans The Master***

Freddie Quell dans *The Master* est un individu marginal et troublé. Il revient de la guerre en affichant des symptômes s'apparentant aux chocs post-traumatiques. Son évaluation psychologique par l'armée décèle en lui une possible déviance sexuelle et un mal-être potentiellement inquiétant (00h06). Son caractère hors-norme était cependant déjà bien présent pendant la guerre comme le démontre le plan des soldats avec la sculpture de sable représentant une femme (00h00-00h06). Il crée un malaise au sein des autres soldats lorsqu'il se précipite enthousiasmé sur la sculpture pour simuler l'acte de pénétration. Toute la séquence de son service militaire suggère la marginalité, voire la déviance, de Freddie. Il est toujours détaché, à l'écart des autres, seul et isolé dans les plans. Par exemple, il cherche à ouvrir une noix de coco, se masturbe sur le bord de l'eau, se couche aux côtés de la femme en sable ou encore il dort inconfortablement perché sur le mât du bateau qui le transporte vers l'Amérique. Son retour à la civilisation au sein de la nouvelle Amérique d'après-guerre confirme sa marginalité accablante de façon exponentielle. Il est incapable d'avoir un emploi, de trouver une épouse et encore moins d'établir une famille. Sandra Laugier affirme en s'inspirant des écrits d'Emerson que :

cette difficulté à être proche ou prochain (*next*) du monde est clairement exprimée dans « Experience » à propos de l'expérience du deuil [...] et se généralise à l'expérience prise dans son ensemble d'un monde envisagé lui-même sous le signe (la catégorie) du deuil et de la perte ». [...] Le deuil, contrairement à certaines représentations traditionnelles, ne révèle pas d'un coup la réalité, ne crée pas de rencontre avec elle : au contraire, il nous « rend idéaliste », et révèle plutôt notre incapacité à être *touché*,

ou sensible. [...] Là est précisément le scepticisme : non dans le deuil, la perte ou le malheur, mais plutôt dans l'incapacité ou le déni de vivre le deuil, bref *d'avoir une expérience*.<sup>20</sup>

Freddie est caractérisé par cette affirmation de Laugier, il est incapable d'avoir des relations « normales », il est instable psychologiquement, et ce malaise se transpose d'ailleurs jusque dans sa posture et ses gestes. Regarder Freddie, et conséquemment le jeu de Joaquin Phoenix, c'est éprouver un certain malaise. Son expérience de fragilité et de rupture est à la base de sa quête « perfectionniste ».

Après quelques tentatives d'intégrations dans le milieu du travail, notamment comme photographe (00h09) ou agriculteur (00h16), il intègre la secte « The Cause » en s'invitant sur le bateau de Lancaster Dodd (00h20), celui-là même qui fait figure de gourou et de maître pour le regroupement religieux. En ce qui le concerne, il « s'est inventé de toutes pièces, s'imaginant incarner le nouvel homme de la Renaissance comme en témoigne sa façon faussement humble et désinvolte de présenter ses trop nombreux – et improbables – chapeaux (“I am a writer, a doctor, a nuclear physicist, a theoretical philosopher, but above all, I am a man, just like you”) »<sup>21</sup>. Pour Sperb, « Dodd's authority lies unmistakably in his careful command of language—verbal and written words—all the more because of the tenuous thought and lack of substance behind them »<sup>22</sup>. Au-delà de ses mots et de sa personnalité, il a une alliée inestimable, son épouse, Peggy Dodd.

---

<sup>20</sup> Laugier, 2002, p. 48

<sup>21</sup> Valade, 2012, p.52

<sup>22</sup> Sperb, 2013, p.238

Peggy appuie son mari inconditionnellement et respecte son autorité dans l'ordre patriarcale de la société, ainsi que celle de maître de la secte. Elle n'est pas une femme absolument dominante ni dominée. Cela dit, elle est une femme d'opinion, de prises de position et l'on comprend rapidement qu'elle est bien plus influente sur les décisions de son mari qu'on pourrait le croire à première vue. La scène la plus révélatrice de cette influence est celle où Peggy prend le contrôle de son homme en le masturbant (01h10). Alors que Dodd est nerveux et perplexe, elle prend l'initiative et apaise ses angoisses comme elle l'entend. Elle pose ce geste dans un élan de domination. Pour Jason Sperb, Peggy est un personnage féminin autoritaire au même titre que la mère de Dirk ou les sœurs de Barry, mais elle se distingue simplement parce qu'Anderson a mieux développé son personnage<sup>23</sup>. Elle sait quand utiliser son autorité pour soutenir son mari et quand se retirer pour le laisser aller. Un exemple de cet interventionnisme est lorsqu'elle s'interpose entre son mari et Freddie lorsque ceux-ci sont en conflit. Elle choisit les bons moments pour intervenir auprès de son mari et sa présence d'intermédiaire est salvatrice pour la relation entre les deux hommes. Elle agit comme une mère de famille qui tente de calmer les tensions entre ses enfants. Son allégeance cependant se trouve auprès de son mari. Pour Sperb : « It is implied by the end of the film that Peggy—not her husband—is the real force behind the Cause, with her husband as little more than the public facade needed to fit the expectations of a patriarchal society »<sup>24</sup>. Cette affirmation nous paraît un peu forte, car c'est Dodd qui a écrit les textes qui guident sa religion, c'est lui qui fait figure de gourou, et c'est ultimement lui qui prend les décisions. Il est vrai que Peggy exerce cependant une grande

---

<sup>23</sup> Sperb, 2013, p.244-245

<sup>24</sup> Sperb, 2013, p.244

influence sur son mari, mais celle-ci se manifeste par un soutien psychologique pour garder son mari en contrôle de la situation.

L'idée principale de la secte du « maître » est que l'on est tributaire de nos vies antérieures. La secte est basée sur celles-ci et la nécessité d'être pleinement conscient de ce qu'elles étaient. Freddie est attiré par cette idée puisqu'il pourra peut-être cheminer pour devenir ce qu'il veut être. Dodd, avec son traitement psychologique nommé « le processus », démontre l'importance du cheminement, qui prend une place prépondérante sur l'objectif. En résumé, c'est l'émancipation personnelle par la transformation comme Emerson le souligne. Cavell affirme que « nous devrions devenir plein d'aversion pour cette conformité, ce qui signifie effectuer une conversion qui nous en éloigne, ce qui signifie transformer notre conformité, comme si nous devions naître (à nouveau). Comment notre conscience de nous-mêmes—qui s'exprime à présent en honte, ou disons en gêne—fait-elle de nous autre chose que des humains? »<sup>25</sup>. On pourrait en fait définir le fonctionnement de la théorie de Dodd de la même façon que Cavell définit le perfectionnisme : « il s'agit au fond de ne concevoir le bien, ni comme un attribut ni comme une essence fixe, mais comme une sorte de processus, de mouvement, d'élan de transformation »<sup>26</sup>. Laugier poursuit : « les noms que Cavell attribue à ce mouvement sont multiples, mais néanmoins précis, insistants et clairement articulés. Ce sont : la conversion, la transfiguration, et la révolution »<sup>27</sup>. Ces mouvements se définissent ainsi : « conversion signifie retournement, changement d'état. Transfiguration : changement de forme, de figure. Et révolution signifie retournement aussi, mais transformation en profondeur »<sup>28</sup>. Les

---

<sup>25</sup> Cavell, 2009, p.284

<sup>26</sup> Laugier, 2010, p.148

<sup>27</sup> Laugier, 2010, p.148-149

<sup>28</sup> Laugier, 2010, p.149

idées de transformation et de « naître à nouveau » sont présentées par Anderson à l'aide de multiples scènes montrant des séances d'interrogations ou de confrontations de Dodd à l'endroit de Freddie (00h37, 00h50, 01h24). En fait, elles représentent l'essentiel du traitement proposé par le « maître », celui de retrouver qui l'on était pour mieux comprendre qui l'on est, afin de devenir ce que l'on veut être. Bien que comme spectateur, on ne soit pas directement impliqué dans le contenu du questionnement, on se retrouve tout de même impliqué dans le processus par la mise en scène intimiste d'Anderson. Lors de ces scènes, un sentiment de proximité, de confiance entre les deux hommes est indéniable puisque la nature de la conversation est très intimiste. La mise en scène d'Anderson renforce cette intimité par l'élimination de la profondeur de champ et l'isolement des deux personnages dans le cadre serré en gros plan. L'absence de profondeur de champ laisse croire que tout est sur le point de basculer, en tout temps, et en toutes circonstances. Un mauvais calcul de Dodd et tout s'embrouille pour Freddie. Cette proximité est imperturbable et essentielle au bon fonctionnement de l'interrogatoire. Comme on ne possède pas la clé de l'énigme en ce qui concerne la spécificité des éléments de l'histoire, on comprend en grande partie grâce à la mise en scène. C'est elle qui nous fait cheminer à travers les émotions de Freddie, c'est elle qui nous indique où il se situe mentalement. Ces scènes nous introduisent au cœur du traitement : les questions que Dodd pose à son patient/disciple semblent à première vue complètement disparates et futiles, particulièrement lorsque le gourou répète la même question en boucle. Mais la répétition des séances a pour effet que Freddie progresse lentement mais sûrement.

La scène ultime du processus de transformation de Freddie est celle de la motocyclette dans le désert (01h47-01h51). Dodd demande à Freddie de choisir un point à l'horizon et de s'y rendre le plus rapidement possible. La transformation a lieu durant le trajet, et non à la

destination. Le traitement semble porter ses fruits pour Freddie, car il s'intègre tant bien que mal au groupe/secte et semble satisfait de son cheminement. Il intègre l'ordre de la société en appliquant les conseils de Dodd, mais comme la confiance en soi appelle à la non-conformité, la finale du film confirme que Freddie est potentiellement guéri, ou il est à tout le moins, sur la bonne voie de l'être. Dodd est déçu de la tournure des événements et il considère jusqu'à une certaine mesure Freddie comme un échec. Il est toutefois indéniable que l'autonomie de Freddie confirmerait plutôt une sorte de réussite, particulièrement lorsque l'on considère qu'il retrouve le confort qu'il avait jadis auprès de la femme de sable en étant, à la fin du film, au lit avec une vraie femme. On peut certainement voir dans la fin de *The Master* les deux possibilités : Freddie est soigné ou il ne l'est pas. Peut-être qu'il ne représente pas la réussite intégrale de la théorie de Dodd, mais Freddie est-il mieux qu'il ne l'était au début de sa thérapie? Tout indique que oui, et malgré les questionnements de Peggy sur la nature inconfortable de son existence dans leur dernière rencontre, Freddie est possiblement le meilleur qu'il peut être. Sperb croit que « Peggy ultimately drives the final wedge between Freddie and Dodd »<sup>29</sup>. Encore une fois, l'affirmation de Sperb semble excessive, car la fin de la relation entre les deux hommes est harmonieuse. Ils n'ont plus rien à apprendre l'un de l'autre, et de concevoir que Peggy a un pouvoir décisionnel dans la fin de la relation semble un peu exagéré. L'émancipation personnelle est limitée à la capacité d'un individu à atteindre ses propres limitations, ce que Freddie a atteint dans sa relation avec Dodd et vice versa. Emerson affirme que « ce n'est que dans la mesure où un homme écarte toute aide étrangère et se tient debout tout seul que je perçois qu'il est fort et qu'il l'emporte »<sup>30</sup>. La réalité est que, dans le désordre de sa vie, Freddie a mis

---

<sup>29</sup> Sperb, 2013, p.245

<sup>30</sup> Emerson, [1841] 2010, p.62

de l'ordre, et son éloignement de sa famille substitutive le rapprochera possiblement de sa propre émancipation. Pour Sperb, l'essentiel philosophique de *The Master* se résume ainsi :

There are no fixed points (truths) in life—only endless drifting relative to agreed-upon coordinates. This notion of random spatial and symbolic positions is likewise echoed in Dodd's bizarre motorcycle game of "pick a point" in the middle of the desert, where any sense of specific locations becomes completely arbitrary. The myth at the core of *The Master* is that we believe that it is the bike or the boat—the mythologies and institutions in which we invest our whole lives—that is the reality, and not the great chaotic and unknowable vastness beyond—the ocean/desert/frontier.<sup>31</sup>

Emerson stipule que l'on investit notre énergie dans les petites choses de la vie et non dans l'incontrôlable vastitude qui nous entoure. Ces petites choses trouvent à leur base inexorablement l'individu et sa communauté comme le suggèrent les situations que nous présente Anderson dans la plupart de ses films. Emerson affirme : « c'est toi la seule colonne inébranlable, qui dois bientôt apparaître comme le soutien de tout ce qui t'entoure »<sup>32</sup>. Le chapitre nommé « Le village » de Thoreau est encore plus révélateur : « ce n'est que lorsque nous sommes perdus [ou retournés], en d'autres termes, ce n'est que lorsque nous avons perdu le monde, que nous commençons à nous trouver, que nous comprenons où nous sommes, et l'étendue infinie de nos relations »<sup>33</sup>. L'exemple de Freddie dans *The Master*, et de surcroît, celui de Barry dans *Punch-Drunk Love* sont des exemples concrets dans le cinéma d'Anderson de ces observations. Ils ont dû se perdre et confronter leurs angoisses pour mieux se retrouver voire se trouver.

---

<sup>31</sup> Sperb, 2013, p.240

<sup>32</sup> Emerson, [1841] 2010, p.62

<sup>33</sup> Cavell, 2009, p.54

### *La famille substitutive et la communauté*

Les films d'Anderson présentent certains groupes marginaux, qui désirent rétablir les balises d'une unité familiale viable. Les deux principaux exemples sont ceux du milieu et de la compagnie de production pornographique Horner dans *Boogie Nights* et celui de la secte « The Cause » dans *The Master*. Dans ces deux films, l'inclusion des protagonistes dans une famille substitutive, arborant une identité hors de la cellule familiale biologique conventionnelle, permet à ceux-ci de s'affirmer dans leur non-conformité. Ces deux milieux sont considérés par la majorité comme anormaux, hors-normes et même déviants.

À cet égard, le sociologue américain Howard Becker a publié en 1963 le livre *Outsiders* dans lequel il s'intéresse au phénomène social de la déviance. Il affirme qu'une « personne peut transgresser les normes d'un groupe par une action qui est conforme à celles d'un autre groupe »<sup>34</sup>. C'est pourquoi ce dernier affirme que « la conception la plus simple de la déviance est essentiellement statistique : est déviant ce qui s'écarte trop de la moyenne »<sup>35</sup>. La moyenne, la norme ou les comportements dits normaux sont déterminés par des groupes sociaux majoritaires qui dominent les aspects politiques et économiques de la société en question. Si l'individu refuse d'obtempérer à ce que les normes sociales exigent de lui, il devient alors hors-norme, et bascule ainsi dans ce que l'on appelle, à tort selon Becker, la déviance. Il attribue donc la capacité à établir les normes à « des différences de pouvoir »<sup>36</sup>. Pour lui, dès que l'on catégorise un individu dans un groupe déviant, on le pousse vers une déviance encore plus significative. Il affirme que « les membres des groupes déviants organisés ont évidemment une

---

<sup>34</sup> Becker, Howard S. [1963] 1985. *Outsiders : études de sociologie de la déviance*, « traduit par » J.P. Briand et J.M. Chapoulie, Paris : Éditions Métailié. p.32

<sup>35</sup> Becker, [1963] 1985, p.28

<sup>36</sup> Becker, [1963] 1985, p.41

chose en commun : leur déviance. C'est elle qui leur donne le sentiment d'avoir un destin commun, d'être embarqués sur le même bateau »<sup>37</sup>. Il ajoute que « l'appartenance à un tel groupe cristallise une identité déviante »<sup>38</sup>. Pour ce qui nous intéresse dans le cadre de cette recherche, on doit retenir que le terme hors-norme serait plus approprié que déviant et que certains comportements sont marginalisés comparativement à d'autres.

La constitution d'un groupe homogène, lequel est marginalisé par la norme, se réalise et s'émancipe dans un climat d'intégration et d'acceptation. C'est par l'entremise de ses besoins que les familles substitutives prennent forme. Elles permettent aux individus nouvellement accueillis d'être soutenus et guidés. Il est important ici de bien différencier le groupe de la famille substitutive (reconstituée). Le groupe se définit par « l'existence d'interactions directes et la poursuite de buts fixés par les membres, il est possible de déceler dans les groupes des liens affectifs et une interdépendance des membres, une différenciation des rôles, l'émergence des normes, la constitution d'une culture propre marquée par des croyances, des rites et un langage, et des interactions constantes, symboliques et réelles entre le groupe et son environnement »<sup>39</sup>. La famille est plutôt « considérée comme l'agent primordial de socialisation, et ce, parce que l'enfant est fortement imprégné par la culture religieuse, politique et culturelle de son milieu social »<sup>40</sup>. De plus, « faire partie d'une famille, c'est participer à un certain réseau de relations affectives, c'est appartenir à un groupe social, c'est partager une histoire, c'est habiter un lieu défini »<sup>41</sup>. Il est également fondamental de préciser que « les facteurs du bien-être des enfants

---

<sup>37</sup> Becker, [1963] 1985, p.61

<sup>38</sup> Becker, [1963] 1985, p.61

<sup>39</sup> Turcotte, 2001, p.36

<sup>40</sup> Campeau, Robert et Michèle Sirois, Elisabeth Rheault avec la collaboration de Norman Dufort. 2004. *Individu et société : initiation à la sociologie*. Gaëtan Morin : Montréal, p.199

<sup>41</sup> Percheron cité dans Campeau, 2004, p.199

dans une famille reconstituée sont les mêmes que dans une famille biologique : la coopération, la stabilité et la qualité des soins »<sup>42</sup>.

Le personnage de Dirk Diggler est un exemple parfait de l'interrelation qui peut s'opérer entre la réussite économique, la double contrainte, la reconstitution familiale et l'émancipation personnelle. L'autorité contradictoire de sa mère le pousse hors de son domicile familial et l'envoie directement chez Jack Horner, où il pourra prospérer personnellement et financièrement. Cette rencontre sera déterminante pour Dirk puisqu'il pourra s'affirmer comme individu dans un environnement « rassurant » dans lequel il pourra s'épanouir et donc gagner son indépendance. Laugier affirme qu'« Emerson revendique le *Whim* du départ : “I shun father and mother, when my genius calls me.” Comme si trouver ses racines n'était pas s'installer quelque part, mais c'est découvrir ce qui en vous, est immigré »<sup>43</sup>. Elle affirme également que Thoreau et Emerson affirment qu'il « ne s'agit pas de se poser, de s'installer, mais toujours de partir »<sup>44</sup>. Le fait que Dirk s'émancipe à ce point dans le milieu pornographique est un plus économique pour la compagnie Horner et consolide par le fait même le sentiment d'éloignement de Dirk (Eddie) envers sa famille biologique. Sa nouvelle réalité professionnelle et familiale s'avère être en sens inverse de celle espérée par sa mère comme le démontre Sperb en opposant l'austérité de la mère à l'accueil chaleureux de Jack (00h28) :

Ultimately, the mom exists not only to progress the story, but to clarify Eddie's imagined sense of isolation and betrayal. His mom tears down his posters, symbolically stripping him of his ambitious dreams: his materialistic desires (the red corvette) and his goal to be a star (Bruce Lee). Both of these desires will be met

---

<sup>42</sup> Idées reprises de Keshet (1988) et de Furstenberg (1989) dans : Stassen Berger, Kathleen. 2000. *Psychologie du développement*. « Traduit de l'Anglais par Marie-Claude Désorcy », Modulo : Mont-Royal, p.272

<sup>43</sup> Laugier, 2002, p.56

<sup>44</sup> Laugier, 2002, p.56

by Jack, who—in a nice match cut—is waiting at his door to welcome Eddie as soon as his mother slams hers.<sup>45</sup>

Dirk est donc accueilli dans sa nouvelle famille et dans le milieu pornographique sans questionnement, il est présenté comme la nouvelle coqueluche de ce milieu particulier. Tous les gens qu'il rencontre lors de son introduction à la première fête chez Horner ont déjà entendu parler de lui et ils ont hâte de le voir à l'œuvre. Il ne reçoit pas d'injonction contradictoire dans les messages du milieu pornographique, il n'est pas jugé, et il est sans l'ombre d'un doute la prochaine grande vedette, celle, qui avec Horner, changera à jamais les films pornographiques. Tout comme le plan-séquence de deux minutes au début du film, qui nous présente tous les personnages de la grande famille Horner dans le club de nuit nommé *Boogie Nights*, l'arrivée de Dirk dans la famille est cinétique, voire féérique. Pour suggérer la libération de celui-ci, Anderson laisse libre cours à sa caméra aux abords de la piscine tel que l'ont fait ses idoles cinématographiques, les Altman, Ophüls et Scorsese. Anderson expose ainsi ses influences sans gêne. Il utilise beaucoup de plans larges et de mouvements de caméra. Sa mise en scène est à l'image de son protagoniste, de lui-même, du milieu qu'il dépeint, elle est excentrique et démesurée. Dans ce plan précis, on reconnaît bien l'hommage à *Soy Cuba* de Kalatozov avec la fin du plan-séquence qui se termine sous l'eau. Comme le célèbre plan-séquence du réalisateur russe, Anderson laisse déambuler sa caméra aux abords de la piscine présentant tous les membres de la famille Horner qui festoient. Le plan-séquence de 2 minutes 30 secondes sert donc, comme celui de son homologue, à présenter une société en un plan. Anderson arrête judicieusement le mouvement de la caméra pour divulguer certaines conversations permettant ainsi de présenter plusieurs de ses personnages.

---

<sup>45</sup> Sperb, 2013, p.105

Dans *Boogie Nights*, Anderson insiste sur l'aspect essentiel de la communauté par la démonstration que le rejet de celle-ci peut mener vers la perte. Par exemple, Dirk se croira rapidement au-dessus de la compagnie qui lui a donné sa chance. C'est pourquoi il décide, par un égocentrisme démesuré qui engendrera sa descente aux enfers, de quitter la cellule familiale Horner. Il vit avec ses parents substitutifs un différend qui ressemble étrangement à celui vécu avec sa mère biologique, mais il retournera au bercail puisqu'il comprendra l'apport positif de la famille Horner dans sa vie. Elle le guide dans sa quête émancipatrice, mais celle-ci, dans son cas, semble intimement liée à la compagnie qui l'a rendue célèbre.

Anderson nous présente cependant un personnage dans *Boogie Nights* qui a su utiliser la famille Horner comme réel tremplin vers sa réussite personnelle, celui de Buck Swope. Il désire ouvrir son propre magasin d'équipements acoustiques. Débordant de confiance et encouragé par ses collègues, il cherche du financement auprès de la banque qui lui refuse systématiquement l'octroi du crédit en raison de son métier marginal. Buck est mal jugé parce qu'il est un acteur de films pour adultes et possiblement parce qu'il est afro-américain, mais Anderson insiste davantage sur le problème que pose son métier. Ce dernier lui ferme ainsi plusieurs portes dans les domaines exigeant une adéquation entre la norme sociale et la capacité de s'y conformer. Il ne pourrait sortir du milieu que s'il ne faisait déjà plus partie de celui-ci, si bien que Buck devra utiliser une alternative moins noble en volant l'argent d'un petit restaurant alors qu'il se présente innocemment dans celui-ci pour acheter quelque chose pour sa femme enceinte (02h02-02h05). Pendant qu'il attend sa commande, un cambrioleur demande le contenu de la caisse. Un policier intervient et tout le monde meurt sauf Buck. Le visage couvert de sang, il contemple l'argent pendant un certain temps et décide de se sauver avec la liasse de billets. Il se permet de prendre l'argent, car celui-ci n'appartient plus à personne. Il saisit l'occasion qui se présente à lui. Son

geste n'est pas immoral. Sperb considère que le fait que Buck prenne l'argent « is karmic redistribution for the earlier act of discrimination »<sup>46</sup>. L'épilogue du film nous le présente devant son magasin, nouvellement père et manifestement heureux. L'émancipation personnelle est possible pour Buck puisqu'il arrive à se sortir de la famille Horner, qui est, au final, une vraie famille substitutive (au contraire de la secte dans *The Master* qui piège ses membres), capable de permettre l'émancipation de ses membres. Il a su utiliser cette communauté pour atteindre ses fins. Le désir de Buck était toujours de lancer sa propre entreprise, il n'était donc pas dans le clan Horner par une recherche de stabilité familiale ou communautaire. Il cherchait à progresser dans la société et ainsi affirmer son unicité.

Pour Freddie dans *The Master*, une révolte contre Dodd lors de la scène en prison (01h17-01h20) deviendra l'élément déclencheur de la rupture entre les deux hommes, mais Freddie ne quitte cependant pas la famille Dodd des suites directes de ce conflit. En prison, les deux hommes sont côte à côte dans des cellules distinctes. Anderson filme les deux premières minutes de la scène en plan-séquence fixe devant les cellules afin de les voir en tout temps. Alors que Dodd est paisiblement accoudé sur le lit supérieur de sa cellule, Freddie, lui, détruit complètement la sienne dans un élan de rage sous le regard avide du « maître ». Dodd lui explique que cette rage est attribuable à ses vies passées, mais Freddie lui demande violemment de se taire. Il continue néanmoins de parler de ses théories. À ce moment, Anderson place la caméra au-dessus de l'épaule de Dodd en direction de Freddie pour montrer le visage de ce dernier lorsqu'il mentionne « you're making this shit up! ». Cette phrase est la première indication que Freddie a des doutes sur les théories que tente de lui inculquer Dodd. En fait, les

---

<sup>46</sup> Sperb, 2013, p.102

raisons de la rupture entre eux restent inconnues. Notre hypothèse sur son départ est qu'il désire maintenant tenter de rebâtir sa vie en dehors de la secte, ce que la dernière scène du film, montrant Freddie batifolant au lit avec une femme, tend à suggérer. Dodd, quant à lui, ne s'oppose pas au départ de Freddie, puisqu'il n'a plus rien à apprendre de lui. La secte demande inévitablement un conformisme de ses membres, et Freddie n'était pas prêt à se laisser diriger par quiconque.

*Inherent Vice* présente une panoplie de personnages plus excentriques les uns que les autres un peu comme *Boogie Nights*, mais contrairement à ce dernier, Anderson nous présente des personnages errants et à la limite de l'asociabilité tant leur singularité est frappante. La réussite personnelle et familiale est la norme d'une société patriarcale qui la définit précisément en termes de rang social, pouvoir économique, vie de famille, etc. Or, les personnages de ce film ne sont pas victimes d'un désordre social qui les empêche de réaliser cet idéal, mais génèrent plutôt un nouvel « ordre social » où cette « réussite » n'est plus définie selon les mêmes critères. Ils sont irréfutablement non-conformistes et ne cherchent pas à s'intégrer dans la société conventionnelle. En fait, le dernier long métrage d'Anderson ne présente pas vraiment de gens « normaux ». Ces personnages, pour la majorité, sont sans famille, égocentrique, et ils aiment prendre de la drogue. Ils ne font aucun compromis, car ils ne se laissent pas influencer par les autres. La propension de ces individus à être dans la marge de la société patriarcale est un euphémisme, ils ne se reconnaissent en fait que dans cette marge, et leurs actions au quotidien suivent explicitement cette tangente. Un regard d'ensemble sur les divers intervenants du film tend à nous montrer une certaine symbiose entre ceux-ci, ils forment une sorte de communauté homogène fermée. Ils ne sont évidemment pas une famille, mais ils se connaissent tous en raison de la disparition ou de la recherche de Mickey Wolfmann. Cette communauté éclectique se

dévoile à l'occasion de l'enquête, car autrement ils ne se fréquenteraient pas. *Inherent Vice* n'est pas à prendre au même titre que *Boogie Nights* ou *The Master*, mais il nous semblait nécessaire de mentionner l'aspect communautaire, quasi familial, des relations entre les personnages du film qui montre l'intérêt d'Anderson pour les formes de communautés hors-normes.

Le problème que présente le groupe comme famille substitutive, c'est précisément que l'on devient dépendant rendant l'abandon de celui-ci difficile. Comme Cavell le mentionne, « la conformité n'est pas un simple manque de communauté, mais la parodie de la communauté. [...] Le prix de la liberté est notre assujettissement à une vigilance éternelle »<sup>47</sup>. C'est le caractère marginal du milieu pornographique et de la religion de Dodd qui excluent les divers protagonistes de la norme sociale et de son injonction de conformité, qui par opposition, les incluent dans la norme des milieux en question. Ainsi, ils oublient la menace du monde extérieur qui s'accroît et s'affirme définitivement plus ils sont intégrés au groupe. Comme Emerson le dit si bien : « La vertu la plus demandée, c'est la conformité. La confiance en soi est ce qui lui répugne »<sup>48</sup>. Il mentionne également que l'on doit avoir le « courage d'être ce que nous sommes »<sup>49</sup>. C'est précisément ce que tentent de faire les personnages de ces films. Laugier mentionne cependant que :

La *self-reliance* n'est pas un principe abstrait, ni une formulation métaphysique de l'individualisme. Pour avoir une idée de ses dimensions politiques, il faudrait imaginer comment la confiance se déplace de cercles en cercles, de moi aux autres, à mes proches, et à ma société, créant non des communautés rivales ou des rassemblements d'égoïsmes de proximité, des « conspirations » et compromissions, mais ce que Cavell appelle une « cité des

---

<sup>47</sup> Cavell, 2009, p.409

<sup>48</sup> Emerson, [1841] 2010, p.36

<sup>49</sup> Cavell, 2009, p.232

mots » (*city of words*) — qui rassemble une communauté invisible d'égaux, étrangers les uns aux autres.<sup>50</sup>

Outre *Inherent Vice*, qui correspond parfaitement à l'idée de la communauté invisible de Laugier, les films d'Anderson présentent des collectivités qui prennent la forme familiale. Cela dit, les personnages d'Anderson font, à la mesure de leurs capacités sociales d'abord, et personnelles ensuite, ce qu'ils doivent faire pour s'émanciper. Ils ne cherchent pas l'harmonie familiale, mais bien leur propre émancipation. Ils ne veulent pas se conformer au modèle que suggère leur nouvelle famille, ils veulent s'en extirper pour croître individuellement. Ils acquièrent leur confiance en soi par l'influence mutuelle qui émane de ce déplacement « de cercles en cercles, de moi aux autres »<sup>51</sup>. Il semble indéniable que les personnages présentés par Anderson sont victimes d'un modèle sociétal qui les précède et qui les excède. Pour certains d'entre eux, c'est par leur volonté d'affirmation, d'amour et d'émancipation personnelle qu'ils parviennent à se connaître, à se reconnaître et à s'identifier.

---

<sup>50</sup> Laugier, 2010, p.373

<sup>51</sup> Voir la citation précédente de Laugier

## CONCLUSION

### *Le constat amer sur la famille et la société américaine*

Paul Thomas Anderson démontre par ses films que la société américaine est caractérisée par une contradiction, celle du succès individuel qui entre en conflit avec celui de la famille. Les personnages de ses films sont, de prime abord, à la recherche de stabilité et de croissance économique. Comme le mentionne Sombart, « l'idéal de vie des Américains n'est donc ni le bien-être confortable, ni l'harmonie de la personnalité, mais la " marche en avant " »<sup>1</sup>. Le modèle économique des États-Unis a donc mis en place un *modus operandi* qui guide et influence le mode de vie de la famille américaine. Anderson, en soulevant l'échec familial, critique implicitement, et parfois même explicitement ce modèle. Comme le souligne Brian Michael Goss, « Anderson's films are of heightened interest as contemporary mythmaking that participates in and disseminates a society's core values. Moreover, it is the cultural critic's task not merely to assert recuperation but to demonstrate how it occurs, around what particular core values, and with what it is in tension »<sup>2</sup>. À la lumière de cette affirmation de Goss, on constate que la suggestion d'Anderson de présenter l'échec du modèle familial traditionnel est un reflet de la société américaine dans son ensemble. Son pessimisme se situe davantage dans la fondation de la société elle-même, par son idéologie et ses pratiques, plutôt que dans les individus qui la peuplent. D'ailleurs, il démontre une certaine empathie envers ses personnages désorientés qui tentent, malgré eux, de s'inscrire dans cette idéologie dominante.

---

<sup>1</sup> Sombart, Werner, [1906] 1992, p.37

<sup>2</sup> Goss, 2002, p.191

La nécessité économique est l'outil utilisé par Anderson pour nous montrer plusieurs personnages qui cherchent leur place dans la société, et qui désirent des jours meilleurs. Elle est la fondation même de la reconstitution familiale ou communautaire dans son cinéma. À titre d'exemple contraire, Daniel Plainview dans *There Will Be Blood* utilise la famille dans une optique purement économique. Il veut simplement s'enrichir. Il devient évidemment un meilleur entrepreneur et un homme avec beaucoup de pouvoir, mais son désir est individualiste. Il ne se soucie pas du bien-être commun comme le suggère la pensée émersonienne. Les « familles » dans *Hard Eight*, *Boogie Nights* et *The Master* sont fondées par l'entremise d'un besoin économique. Ces films présentent des protagonistes désespérés et sans issues. C'est par l'entremise de leur nouvelle cellule « familiale » qu'ils obtiendront une stabilité nécessaire pour atteindre leurs objectifs émancipateurs. Ils ne désirent pas l'harmonie familiale, ils désirent aller de l'avant dans leurs vies. Leur insertion dans un groupe est le premier pas de ces protagonistes vers leur émancipation. Ils n'agissent pas dans l'optique de se conformer pour le long terme. Ils voient dans cette nouvelle dynamique familiale une opportunité nouvelle de progresser. Cet aspect est ce qui nous fait particulièrement critiquer les approches de Murphet et Goss. Ces deux auteurs voient dans les films d'Anderson la recherche de la stabilité familiale dans un modèle patriarcal. Selon Murphet, les figures paternelles se divisent selon deux possibilités, « on the one hand there is the oedipal father: the symbolic-dead father, Name-of-the-Father, the Father of Law who does not enjoy, who ignores the dimension of enjoyment; on the other hand there is the 'primordial' father, the obscene, superego anal figure that is real-alive, the 'Master of Enjoyment' »<sup>3</sup>. Les personnages de fils recherchent principalement, selon Murphet, le « Father of the Law » pour rétablir une sorte de logique typique du patriarcat dans leur vie. Brian Michael

---

<sup>3</sup> Murphet, 2008, p.206

Goss suggère que les films d'Anderson, « often embrace mainstream ideologies particularly with respect to the patriarchal family and the market »<sup>4</sup>.

La défaillance des modèles patriarcaux comme Jimmy Gator, Earl Partridge, Rick Spector, Plainview et les autres, combinés à l'absence de figures maternelles inspirantes, entraînent incontestablement les personnages de fils dans une spirale incontrôlable. Anderson critique certainement le modèle patriarcal en ne montrant aucun exemple de réussite de celui-ci. Mais, n'est-ce pas cependant un peu exagéré de tout ramener à la recherche du père? Est-ce qu'Anderson suggère vraiment que le modèle patriarcal est la solution? Il démontre sans aucun doute que l'influence parentale joue un rôle important dans le développement d'un individu. La théorie de la double contrainte nous démontre comment les communications peuvent démunir un enfant de plusieurs outils qui seraient fort utiles à son émancipation vers le monde adulte. Un individu qui se situe dans une situation de double contrainte doit renoncer à ses désirs pour se conformer aux exigences de son entourage. De plus, la faiblesse du modèle patriarcal pourrait être récupérée par la présence de femmes dominantes, mais au lieu de nous offrir cette alternative, Anderson nous donne des femmes absentes, mortes, dysfonctionnelles et diamétralement opposées au rôle traditionnel de la femme au foyer. Son cinéma est donc particulièrement pessimiste concernant la représentation de l'autorité parentale dans toutes ses formes, que celle-ci soit absente ou abusive. Les personnages d'Anderson qui correspondent le plus à la pensée émersonienne aspirent à devenir le meilleur d'eux-mêmes et non à se conformer aux exigences de leurs nouveaux « parents ». Il ne fait aucun doute que la quête principale de

---

<sup>4</sup> Goss, 2002, p.172

ceux-ci est émersonienne, car la finalité souhaitée de leur quête est de devenir autonome du groupe.

### *À la recherche du bonheur*

À la lumière de l'échec de ce modèle familial traditionnel, et de la désorientation des enfants, il est clairement établi par Anderson que la vision de la famille suggérée par le rêve américain ne fonctionne pas, mais est-ce qu'Anderson abandonne ce modèle? Nul doute que les protagonistes andersoniens en quête de solutions à leur angoisse existentielle trouvent un modèle et une source d'inspiration dans leurs nouvelles cellules familiales comme le démontre, à titre d'exemple, la transformation des personnages de Dirk et de Freddie. Toutefois, en dépit des bienfaits de la famille substitutive, Anderson suggère que la nouvelle forme familiale n'est pas sans failles, car celle-ci peut également devenir une source de conflits. L'inclusion de ces deux personnages dans leur nouvelle famille n'est pas une finalité. La preuve est que Dirk tente de quitter le clan Horner, mais en vain. Il réintègrera cette famille, malgré lui, donc il s'y conformera. Sa réinsertion dans le groupe est tributaire de son échec à s'émanciper seul, et non à son manque de volonté de le faire. Dirk a cependant quitté sa vraie famille pour atteindre ses objectifs. Il ne s'est pas émancipé pleinement, mais il a progressé considérablement en suivant ses convictions. Dirk n'est évidemment pas un exemple indiscutable de la pensée émersonienne chez Anderson, mais plusieurs éléments de sa quête le sont. Freddie, quant à lui, quitte la secte Dodd pour poursuivre autre chose plus près de sa volonté personnelle, il cherche à s'émanciper par lui-même en dehors du groupe.

*Punch-Drunk Love* présente en Barry le personnage qui est le plus près de la mise en application des principes de la philosophie émersonienne de la confiance en soi, celle qui stipule

que l'on doit acquérir de la confiance en soi pour devenir un citoyen responsable. La relation de Barry avec Lena est le premier jalon de son affirmation. Il est un peu excessif cependant de considérer sa relation avec Lena comme une finalité. Par contre, ce souffle de libération dans sa vie est certes le nirvana de sa confiance en lui. Selon Emerson, « les hommes s'imaginent qu'ils ne communiquent leur vertu ou leur vice que par des actions patentes, sans s'apercevoir que la vertu ou le vice émettent à chaque instant leur souffle »<sup>5</sup>. Les protagonistes andersoniens qui s'émancipent, dont Barry, suivent cet adage lorsqu'ils s'affirment contre l'autorité dans leur vie.

Freddie dans *The Master* est quant à lui dans le processus, dans le stade de la transformation, il n'atteint cependant pas pleinement son émancipation, mais est-ce que le processus est futile et fait en vain? Freddie rétablit, grâce à la « famille Dodd », les bases de sa réintégration sociale après la guerre. Cette famille ne correspond pas au modèle conventionnel de la famille patriarcale, car le groupe est hors-norme, considéré déviant, et les membres qui le compose sont marginalisés par leur religion atypique ainsi que leur mode de vie communautaire. Les membres de la secte vivent tous ensemble dans la même maison. Dans ce groupe, Freddie se transforme, d'un individu centré sur lui-même et incapable d'avoir des relations sociales, à quelqu'un qui commence son processus d'affirmation personnelle.

Pour Emerson, l'émancipation personnelle tributaire du non-conformisme est une philosophie de la construction du commun social par la force des individus transformés, émancipés. La multitude de voix singulières autonomes permet à la société de s'enrichir dans tous les sens du mot. Sandra Laugier affirme qu'il « ne suffit pas de dire ou de penser “je pense, je suis”, il faut le *revendiquer*. Ce qui fait de la *self-reliance* une position politique et morale,

---

<sup>5</sup> Emerson, [1841] 2010, p.42

bien au-delà d'une affirmation du sujet transcendantal : l'autonomie du sujet ne vaut que si elle est une voix »<sup>6</sup>. Elle ajoute dans un autre texte qu'il y a « une sorte de co-implication, ou d'intimité, entre la position de soi, comme singularité ou individualité, et l'affirmation d'une puissance d'universalisation »<sup>7</sup>. Ces idées sont sous-jacentes dans la quête existentielle de la plupart des protagonistes andersoniens. Ils cherchent à s'affirmer, à se trouver ou à se réinventer avec un objectif, souvent méconnu, d'appartenir ou de participer à quelque chose de plus grand qu'eux, non pas tant une famille ou une communauté exigeant d'eux un conformisme moral, mais une société d'hommes et de femmes émancipés. Comme Emerson l'explique, « votre action authentique s'expliquera toute seule et expliquera vos autres actions authentiques. Votre conformisme n'explique rien. Agissez séparément, et ce que vous avez déjà fait séparément vous justifiera maintenant »<sup>8</sup>. Ce que propose la quête de quelques personnages (Barry, Freddie, etc.) dans le cinéma d'Anderson s'inscrit dans cette notion d'affirmation individuelle dans le but d'une consécration collective. Laugier mentionne que « la *self-reliance* » nous engage, non à redéfinir une confiance sur un *self* mythique et creux, mais à trouver la capacité à être expressifs, et réellement publics (*the outside*) »<sup>9</sup>.

Anderson nous présente un portrait social et familial éclectique au fil de sa filmographie qui démontre bien l'impossibilité de trouver un modèle de structure familiale qui fonctionne à tout coup. Ce qui importe vraiment en fin de compte est que le sentiment d'association communautaire outrepassé potentiellement le sentiment d'appartenance purement familiale. Comme le confirme Sperb, « the need for companionship accross Anderson's body of work

---

<sup>6</sup> Laugier, 2002, p.57

<sup>7</sup> Laugier, 2010, p.143.

<sup>8</sup> Emerson, [1841] 2010, p.42

<sup>9</sup> Laugier, 2010, p.374

seems rooted less in a desire for familial affection and more in the sense that it is difficult to go through life with neither purpose nor alliances of some kind »<sup>10</sup>. Dans la ligne de pensée du perfectionnisme moral, l'important est d'être un individu fort. L'accomplissement de cet idéal exerce inévitablement une influence mutuelle et positive sur la sphère individuelle et collective comme le démontrent les films d'Anderson. Malgré le pessimisme de ses films, il laisse toujours planer un vent d'optimisme qui démontre son souhait de voir des jours meilleurs. Cette lueur d'optimisme est digne de la pensée émersonienne. Ce n'est manifestement pas la mise en application parfaite d'Emerson au cinéma, mais les quêtes de certains personnages, comme Barry et Freddie par exemple, sont néanmoins tributaires de cette philosophie.

---

<sup>10</sup> Sperb, 2013, p.243

## BIBLIOGRAPHIE

### Monographies

Becker, Howard S. [1963] 1985. *Outsiders : études de sociologie de la déviance*, « traduit de l'anglais par » J.P. Briand et J.M. Chapoulie, Paris : Éditions Métailié.

Bidaud, Anne-Marie. 1994. *Hollywood et le Rêve américain : Cinéma et idéologie*. Paris: Masson.

Campeau, Robert et Michèle Sirois, Elisabeth Rheault avec la collaboration de Norman Dufort. 2004. *Individu et société : initiation à la sociologie*. Gaëtan Morin : Montréal.

Cavell, Stanley. [1981] 1993. *À la recherche du bonheur : Hollywood et la comédie du remariage*, « traduit de l'anglais par » Christian Fournier et Sandra Laugier. Paris : Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma.

Cavell, Stanley. [1992] 2009. *Qu'est-ce que la philosophie américaine? De Wittgenstein à Emerson*. Traduit de l'anglais par Christian Fournier et Sandra Laugier. Saint-Amand: Gallimard

Emerson, Ralph Waldo. [1841] 2010. *Confiance en soi (self-reliance)*. Dans Laugier, Sandra (Dir.). 2010. *La voix et la vertu : variétés du perfectionnisme moral*. Traduit de l'anglais par Christian Fournier. Paris: Presses Universitaires de France

Gornick, Janet C, Marcia K Meyers. 2003. *Families That Work: Policies for Reconciling Parenthood and Employment*. New York : Russell Sage Foundation.

Greenhaus, Jeffrey H. 1989. *The Intersection of Work and Family Roles : Individual, Interpersonal and Organizational issues*, Dans Goldsmith, Elizabeth B. (dir.), *Work and Family : A Theory, Research, and Applications*. Newbury Park : Sage Publications Inc.

King, Geoff. 2005. *American Independent Cinema*. Bloomington : Indiana university Press.

Laugier, Sandra (Dir.). 2010. *La voix et la vertu : variétés du perfectionnisme moral*. Paris : Presses Universitaires de France.

Marsden, George M. 1991. *Understanding fundamentalism and evangelicalism*, Grand Rapids : Michigan.

Mendras, Henri, Jean Etienne. 1996. *Les grands auteurs de la sociologie : Tocqueville, Durkheim, Marx, Weber*. Paris : Hatier.

Mottram, James. 2006. *The Sundance Kids : How the Mavericks Took Back Hollywood*. New York: Faber and Faber.

Müller, Jürgen (éd.), en collaboration avec Herbert Klemens, Filmbild Fundus et Robert Fischer. 2001. *Films des années 90*. Cologne : Taschen.

Pynchon, Thomas. 2009. *Inherent Vice*. New York : The Penguin Press.

Roustang, François. 2008. *Double contrainte et niveaux d'apprentissage*. Dans Wittezaele Jean-Jacques (dir.), *La double contrainte : l'influence des paradoxes de Bateson en Sciences humaines*, p.147-157. Bruxelles : De Boeck Supérieur.

Scaff, Lawrence A. 2011. *Max Weber in America*. New Jersey : Princeton University Press.

Sinclair, Upton. 1927. *Oil!*. New York : Penguin Group.

Sombart, Werner. [1906] 1992. *Pourquoi le socialisme n'existe-t-il pas aux États-Unis?*. « Traduit de l'Allemand par Pierre Weiss ». Paris : Presses Universitaires de France.

Sperb, Jason. 2013. *Blossoms & Blood: Postmodern Media Culture and the films of Paul Thomas Anderson*. Austin : University of Texas Press.

Stassen Berger, Kathleen. 2000. *Psychologie du développement*. « Traduit de l'Anglais par Marie-Claude Désorcy », Modulo : Mont-Royal.

Turcotte, Daniel et Jocelyn Lindsay avec la collaboration d'Isabelle Côté et de Geneviève Lamonde. 2001. *L'intervention sociale auprès des groupes*. Gaëtan Morin : Montréal.

Waxman, Sharon. 2005. *Rebels on the Backlot: Six Mavericks Directors and How they Conquered the Hollywood Studio System*. New York : HarperCollins Publishers.

Wittezaele Jean-Jacques (dir.). 2008. *La double contrainte : un concept fondateur*. Dans *La double contrainte : l'influence des paradoxes de Bateson en Sciences humaines*, p. 11-30. Bruxelles : De Boeck Supérieur.

## Mémoires et thèses

Hugues, Joel. 2010. *"I just thought you'd like to hear it from me; this is the face, it's no great Mystery": Understanding Authority in Paul Thomas Anderson's There Will Be Blood*. Chapitre 3, p.62-75. Winnipeg : University of Manitoba.

Lehmann, Joel. 2012. *L'autoréflexion de l'énonciation filmique du film Punch-Drunk Love*. Montréal : Université de Montréal.

Rodrigue, Matthew. 2012. *Anything Goes: The Erratic cinema of Paul Thomas Anderson*. Ottawa : Carleton University.

## Articles

Auslander, Mark, 2013. *How Families Work : Love, Labor and Mediated Oppositions in American Domestic Ritual*, Dans Aaron Podolefsky (Dir), Peter Brown et Scott Lacy, *Applying Cultural Anthropology: An introductory Reader Ninth Edition*. New York: McGraw-Hill, p.46-63.

Barrette, Pierre. 2008. *Impitoyable : There Will Be Blood de Paul Thomas Anderson*. 24 images, n°137, p.58-59.

Dallaire, Éloïse. 2008. *There Will Be Blood : il y aura du sang*. Séquences, n°253, p.45.

D'Aries, Donald R., et Foster Hirsch. 2007. "Saint' Sydney: Atonement and Moral Inversion in *Hard Eight*". Dans Mark T. Conrad (dir.), *The Philosophy of Neo-Noir*, p. 91-100. Lexington: University Press Kentucky

Dequem, Bruno. 2012. *L'Amérique monstrueuse de Paul Thomas Anderson*. 24 images, n°160 (Décembre 2012 – Janvier 2013), p.53-55.

Goss, Brian Michael. 2002. "Things Like This Don't Just Happen": Ideology and Paul Thomas Anderson's *Hard Eight*, *Boogie Nights*, and *Magnolia*. *Journal of communication Inquiry*, Avril 2002, 26:171, p.171-192.

Gravel, Jean Philippe. 2015. *Sous les plages, sous les pavés : Inherent Vice de Paul Thomas Anderson*. *Ciné-Bulles*, vol. 33, n° 2, p. 34-37.

Laugier, Sandra. 2002. *Emerson : penser l'ordinaire*. Belin « Revue française d'études américaines ». n°191, p. 43-60.

Murphet, Julian. 2008. *P.T. Anderson's Dilemma : The Limits of Surrogate Paternity*. *Sydney Studies* 34 : p.63-85.

Shore, Bradd, 2003. *Family Time : Studying Myth and Ritual in Working Families*, The Emory Center for Myth and Ritual in American Life, Working Paper No. 27 (May 2003), p.1-29.

Siroka, Jozef. 2008. *Les rêveries du foreur solitaire : There Will Be Blood de Paul Thomas Anderson*, *Ciné-Bulles*, Volume 26, Numéro 2, 2008, Pages 18-21.

Valade, Claire. 2012. *The Master, à la croisée des chemins*. Séquences, n°281 (Novembre-décembre 2012), p.52-53.

## Site Web

Weber, Max. [1904-1905] 2002. *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*. Fac-similé numérique. Dans le cadre de la collection: "Les classiques des sciences sociales de l'UQAC, site web:[http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques\\_des\\_sciences\\_sociales/index.html](http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html).

## FILMOGRAPHIE

### Paul Thomas Anderson

Hard Eight. Paul Thomas Anderson. 1996. États-Unis. Rysher Entertainment.

Boogie Nights. Paul Thomas Anderson. 1997. États-Unis. New Line Cinema.

Magnolia. Paul Thomas Anderson. 1999. États-Unis. New Line Cinema.

Punch-Drunk Love. Paul Thomas Anderson. 2002. États-Unis. New Line Cinema.

There Will Be Blood. Paul Thomas Anderson. 2007. États-Unis. Paramount Vantage.

The Master. Paul Thomas Anderson. 2012. États-Unis. The Weinstein Company.

Inherent Vice. Paul Thomas Anderson. 2014. États-Unis. Ghouardi Film Company.

Junun. Paul Thomas Anderson. 2015. États-Unis. Ghouardi Film Company.

### Autres films mentionnés

A Prairie Home Companion. Robert Altman. 2006. Picture house.

Adam's Rib. George Cukor. 1949. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

Bringing Up Baby. Howard Hawks. 1938. RKO Radio Pictures.

His Girl Friday. Howard Hawks. 1940. Columbia Pictures Corporation.

It Happened One Night. Frank Capra. 1934. Columbia Pictures Corporation.

Pulp Fiction. Quentin Tarantino. 1994. Miramax.

Sex, Lies, and Videotape. 1989. Steven Soderbergh. Outlaw Productions.

Soy Cuba. 1964. Mikhail Kalatozov. Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficos.

The Awful Truth. Leo McCarey. 1937. Columbia Pictures Corporation.

The Lady Eve. Preston Sturges. 1941. Paramount Pictures.

The Long Goodbye. Robert Altman. 1973. E-K-Corporation.

The Philadelphia Story. George Cukor. 1940. Metro-Goldwyn-Mayer Studios.

## ANNEXE- RÉSUMÉ DES FILMS

### *Hard Eight*

Sydney est un homme dans la soixantaine qui aide un jeune homme, John, à gagner de l'argent dans les casinos de Reno. John a besoin d'argent pour enterrer sa mère. Une relation père-fils se développe entre les deux hommes. Alors qu'ils se trouvent dans un casino, ils rencontrent une jeune serveuse, Clementine. Celle-ci se mariera avec John, mais ce qu'il ne sait pas, c'est que Clementine est également une prostituée. Lorsqu'un homme refuse de la payer, elle appelle John et ils prennent l'homme en otage. John décide alors d'appeler Sydney pour obtenir conseil. Il leur propose de quitter la ville pour quelque temps, ce que les jeunes mariés feront en se rendant à Niagara Falls. Après leur départ, Sydney détache l'homme inconscient et quitte le motel. À ce moment, un homme qu'ils avaient rencontré précédemment dans un casino, Jimmy, menace le vieil homme de révéler un élément troublant de son passé à John. Sydney est celui qui a tué le père de John il y a plusieurs années, et Jimmy, étant au courant des faits, exige dix mille dollars pour garder le silence. Pour préserver son image auprès de John, et afin de ne pas payer la rançon, Sydney attend Jimmy dans son appartement et le tue.

### *Boogie Nights*

*Boogie Nights* raconte principalement l'histoire d'Eddie Adams, un jeune homme avec un énorme pénis, qui se fait recruter par le producteur de films pornographiques, Jack Horner. Il croit qu'Eddie va l'aider à amener les films érotiques à un autre niveau, Horner veut faire des « bons films » artistiques. Eddie qui a maille à partir avec sa mère quitte son domicile familial pour s'allier dans les rangs du clan Horner, qui habite dans la maison de ce dernier comme le

ferait une famille. Eddie devient alors son *alter ego*, Dirk Diggler, la plus grande vedette du milieu. La « famille » comprend, entre autres : l'actrice Amber Waves, qui agit comme la figure maternelle du groupe puisqu'elle ne peut pas être une vraie mère pour son fils biologique; l'acteur Reed Rothchild, le faire-valoir de Dirk; l'acteur Buck Swope, qui désire avoir un magasin de musique, et Rollergirl, qui a décroché de l'école pour devenir actrice dans des films pornographiques. Il y a également plusieurs autres personnages qui sont des acteurs, des techniciens et des producteurs. Suite à son succès fulgurant, Dirk se croit suffisamment populaire pour quitter sa famille substitutive et faire cavalier seul. Comme les choses ne fonctionnent pas comme prévu pour lui, il doit se prostituer pour tenter de survivre. Après s'être fait battre par une bande de voyous, Dirk retourne chez Jack qui l'accueille chaleureusement.

### ***Magnolia***

*Magnolia* nous présente une panoplie de personnages tous liés directement ou non avec le jeu-questionnaire télévisé « What Do Kidz Know ». Il y a d'abord le producteur de l'émission, Earl Partridge. Il est mourant et demande à son infirmier, Phil, de retrouver son fils, Frank Mackey. Celui-ci est un conférencier qui motive les hommes à se réapproprier leur masculinité. Earl est marié avec une femme beaucoup plus jeune que lui, Linda. Elle n'est avec lui que pour son argent. Une autre famille nous est présentée, c'est celle de l'animateur Jimmy Gator. Il ne voit plus sa fille Claudia, car elle a quitté la famille en raison des abus sexuels qu'elle a subis de son père pendant sa jeunesse. Jimmy, tout comme Earl, a le cancer, et tente de réparer ses erreurs passées. Un jour, alors que Claudia trouble la paix, car elle écoute sa musique trop fort, un policier, John Kurring, se rend à son appartement. John est un policier peureux et manque de confiance en lui. Il tombe instantanément amoureux de Claudia, et il

cherche à l'aider à se sortir de ses problèmes. Celle-ci, après plusieurs refus, accepte son aide. Les autres personnages du film sont les enfants qui participent au jeu-questionnaire. On suit plus précisément le petit génie de l'émission, Stanley Spector. Il exige davantage de respect de la part de son père qui n'est motivé que par le gain potentiel de la victoire de son fils à l'émission. Il y a également « Quiz Kid » Donnie Smith qui fut le grand champion de ladite émission dans les années 1960. Il est désespérément en recherche d'amour et il désire un appareil dentaire pour réussir à séduire un jeune barman. Afin de payer pour sa chirurgie, il vole de l'argent à son employeur. Toutes ces situations culminent sur une inexplicable pluie de grenouilles. Suite à cette averse inusitée, les divers personnages chantent simultanément une chanson jouant à la radio. Ils pourront maintenant tourner la page sur les diverses situations qui les troublaient.

### ***Punch-Drunk Love***

Barry Egan est un homme qui possède une entreprise de siphons de toilette. Il a sept sœurs autoritaires qui le ridiculisent régulièrement. Il mène une vie très solitaire ponctuée par des crises de rage et d'angoisse. Un matin, il est témoin d'un accident de voiture bizarre, il ramasse un harmonium abandonné dans la rue, et il rencontre Lena Leonard, une collègue de sa sœur. Lena admet avoir orchestré cette réunion après avoir vu Barry sur une photo de famille. Pour faire face à sa solitude, Barry appelle une ligne érotique. Un conflit surgit alors lorsque la fille avec laquelle il parle commence à l'appeler chez lui sans son consentement. Il se fera suivre par les hommes de mains du propriétaire de la ligne érotique, Dean Trumbell. Cela complique sa relation naissante avec Lena, ainsi que son plan pour exploiter une faille dans une promotion afin d'amasser un million de miles aériens. Lena part pour Hawaii sur un voyage d'affaires et Barry décide de la suivre sans qu'elle le sache. Après leur retour chez eux, l'auto de Barry et

Lena se fait percuter par les hommes de Trumbell, ce qui laissera des blessures à Lena. Barry confronte Trumbell et ses hommes, et après avoir expliqué la situation à Lena, ils deviennent un couple.

### ***There Will Be Blood***

Daniel Plainview est un entrepreneur pétrolier. En ouverture du film, il est seul au fond d'un puits. Lorsqu'il tente de remonter à la surface, il chute et se casse la jambe. En raison de sa grande détermination, il réussit à remonter à la surface malgré la cassure à celle-ci. Par la suite, nous voyons Plainview et quelques-uns de ses employés forer un puits. Lors de ce forage, un homme de Plainview meurt et laisse son jeune bambin, H.W., présent sur le chantier, orphelin. Plainview décide de le prendre sous son aile en le présentant comme son fils. Il donne ainsi à son entreprise une identité familiale qui lui servira à convaincre les populations villageoises où il désire exploiter des ressources pétrolières. C'est le cas dans le village de Little Boston où il développe une relation conflictuelle avec le prêtre de l'endroit, Eli Sunday. Les deux hommes sont en fait habités d'un désir de contrôle. Plainview achète tous les terrains de la région et commence son travail. Un jour, un homme qui prétend être le frère de Daniel se présente dans le petit village. Daniel croit bien lui aussi que cet homme, Henry, est son frère. Suite à un accident qui laisse H.W. sourd, Daniel l'envoie dans un train pour essentiellement s'en départir. Lorsque Daniel réalise que Henry est un arnaqueur, il le tue et rapatrie H.W.. La fin du film nous présente Plainview seul dans son manoir. Il reçoit d'abord son fils pour le renier, et ensuite, explique à Eli Sunday comment il a exploité son village avant de le tuer dans l'allée de quilles chez lui.

### *The Master*

Freddie Quell est un vétéran de la Seconde Guerre mondiale qui éprouve des difficultés à s'intégrer dans la société, et il souffre de stress post-traumatique. Après avoir tenté d'occuper des emplois comme photographe et fermier, il se retrouve par hasard sur le bateau de Lancaster Dodd, un gourou qui dirige une secte nommée « The Cause ». Dodd tente d'aider Freddie en utilisant sa méthode. Elle consiste à comprendre la nature de ses vies antérieures. Lancaster Dodd est marié avec Peggy Dodd, qui lui sert de soutien dans ses pratiques. Freddie éprouve des difficultés dues à son alcoolisme et à son comportement erratique. Après une mésentente entre les deux hommes, Freddie quittera la secte au même moment où Dodd ne voulait plus nécessairement de lui non plus.

### *Inherent Vice*

Doc Sportello est un détective privé hippie, qui fume de la marijuana. Il se fait approcher par son ex-conjointe, Shasta, pour retrouver son nouvel amant disparu, Mickey Wolfmann. Ce dernier est un promoteur immobilier qui a été possiblement kidnappé. Sportello entame alors ses recherches pour retrouver Wolfmann. Il découvre une multitude de disparitions et de choses bizarres. Il y a par exemple une grande intrigue sur la nature du « Golden Fang ». On apprendra plus tard que c'est un bateau. Dans sa quête, il croise une panoplie de personnages plus disjoints les uns que les autres, incluant le détective Bigfoot qui unit indirectement ses efforts à ceux de Doc. Au final, Doc retrouve le Golden Fang, Mickey Wolfmann et il aide Coy Harlingen, qui était supposément mort, à retrouver sa famille.