

Université de Montréal

**Le récit et le savoir**

par  
Lyonel Icart

Département d'études en éducation et d'administration de l'éducation

Faculté des Sciences de l'éducation

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de Philosophiæ Doctor (Ph.D.)  
en Sciences de l'éducation  
option Fondements de l'éducation

août 2001

© Lyonel Icart, 2001

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée  
Le récit et le savoir

présentée par  
Lyonel Icart

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

.....  
président-rapporteur

.....  
directeur de recherche

.....  
membre du jury

.....  
examineur externe

.....  
représentant du doyen de la FES

## Sommaire

Cette recherche s'inscrit dans le champ de l'épistémologie des sciences de l'éducation. Elle porte sur le récit et le savoir. Le récit traverse et quadrille le tissu social mais son rapport au savoir fut souvent frappé de discrédit, voire ignoré, au profit d'un mode d'exposition qui restituerait la clarté et la netteté du concept scientifique. La recherche vise à démontrer, d'une part, que le récit constitue un mode de connaissance privilégié pour les sciences de l'éducation et, d'autre part, que tout récit de fiction est didactique. Elle vise ensuite à élaborer une méthodologie d'analyse textuelle du récit fondée sur les catégories de la narratologie. Mais le récit est hétéromorphe et la recherche établit la distinction entre récit factuel et récit fictionnel, et fait le partage entre les critères de la fictionnalité du récit écrit et ceux du récit audiovisuel, ce dernier type constituant l'exemple à partir duquel la recherche fait sa démonstration. Elle analyse le téléroman *Jasmine*, récit produit et diffusé en 1996 et qui aborde un problème contemporain auquel le Québec fait face tant sur le plan social que sur le plan de l'éducation, celui de l'intégration des nouveaux immigrants. L'analyse de cette série télévisée révèle que l'activité d'interprétation des textes constitue le mode de connaissance propre aux sciences humaines et met en évidence trois facettes du récit pour démontrer qu'il est :

1. *Objet de connaissance.* En ce sens, le récit est lui-même un savoir à élaborer et à transmettre. À ce niveau, il relève de la situation concrète de la classe qui met en présence des enseignants, des étudiants et des choses à apprendre.
2. *Moyen de connaissance.* De ce point de vue, le récit constitue un mode d'approche et de connaissance du réel, et donc de la pratique pédagogique. Il est alors médiation du savoir et opérateur de transition entre la science et le réel. En cela, il relève de l'épistémologie des sciences humaines.
3. *Forme de communication.* Vu sous cet angle, le récit est instrument de transmission et de légitimation des savoirs. À ce niveau, il est, d'une part, lui-même un moyen d'enseignement en tant que message didactique médiatisé et, d'autre part, véhicule de modèles sociaux et a une visée pragmatique.

**Mots clefs : éducation, épistémologie, interculturel, sémiologie, analyse textuelle, fiction, narratologie, audiovisuel.**

## Abstract

The present research contributes to the epistemology of education science. It examines narrative and knowledge. Narrative permeates and grids the social fabric but its relationship to knowledge has often been discredited, or even ignored, displaced by an expository mode that would restore the clarity and the sharpness of scientific concept. The research aims to show, on the one hand, that narrative constitutes a privileged mode of knowledge for education science and, on the other hand, that all fictional narrative is instructional. It subsequently aims to develop a methodology for the textual analysis of narrative that is based on the categories of narratology. Narrative is protean, and this research establishes a distinction between factual narrative and fictional narrative, and distinguishes between the fictional criteria for written narrative and those of the audiovisual narrative, the latter type serving as the example for demonstration. It analyses the television series *Jasmine*, a narrative produced and broadcast in 1996 and which tackles a contemporary problem with which Québec has been faced as much in terms of society as in terms of education, namely the integration of new immigrants. The analysis of this televised series reveals that the activity of interpreting texts constitutes a mode of knowledge inherent in the human sciences, and focuses on three aspects of the narrative to show that it is:

1. *An object of knowledge.* From this perspective, narrative itself is a form of knowledge to be developed and transmitted. At this level, it belongs to the concrete situation of the classroom, which puts teachers, students and things to be learned into action.
2. *A means of knowledge.* From this point of view, narrative constitutes a way of approaching and knowing reality, and therefore is a mode of teaching practice. Here, it mediates knowledge and operates a transition between science and reality. In this respect, it belongs to the epistemology of the human sciences.
3. *A form of communication.* From this perspective, narrative is an instrument for transmitting and legitimating knowledge. At this level, as a mediated teaching message, it is itself a means of teaching, and, on the other hand, it conveys social models and has a pragmatic focus.

**Key words: education, epistemology, intercultural, semiology, textual analysis, fiction, narratology, audiovisual.**

## Table des matières

Sommaire.....	iii
Abstract.....	iv
Dédicace.....	viii
Remerciements.....	ix
<b>Introduction.....</b>	<b>1</b>
<b>Chapitre premier : Problématique.....</b>	<b>6</b>
<b>Chapitre deuxième : Le récit dans tous ses états.....</b>	<b>23</b>
2.1 Le récit comme médiation du savoir.....	26
2.2 Le récit et la science.....	31
2.2.1 La sociologie comme récit.....	31
2.2.2 L'Histoire entre science et récit.....	40
2.2.3 La psychanalyse entre science et fiction.....	42
2.2.4 Le récit et les sciences de l'éducation.....	44
2.3 Le récit comme message didactique médiatisé.....	49
2.4 Récit fictionnel et récit factuel.....	64
2.4.1 Le récit écrit.....	65
2.4.1.1 Le récit factuel comme énoncé de réalité.....	77
2.4.1.2 Le récit fictionnel comme fonction de la narration.....	82
2.4.2 Le récit filmique.....	92
2.4.2.1 Le documentaire.....	93
2.4.2.2 Le film didactique.....	104
2.4.2.3 Le film de fiction.....	107

2.5 Les enjeux du récit.....	115
2.6 Fonction argumentative du récit de fiction.....	116
2.7 La communication narrative fictionnelle.....	120
2.8 Stratégies monosémiques du récit de fiction.....	122
2.8.1 La redondance.....	122
2.8.2 La mise en abîme.....	124
2.8.3 Le contexte.....	125
2.9 Le savoir dans le récit de fiction.....	127
<b>Chapitre troisième : Les catégories du récit.....</b>	<b>131</b>
3.1 La diégétisation.....	135
3.2 L'histoire.....	136
3.3 Le récit.....	145
3.4 La narration.....	146
3.4.1 Organisation énonciative.....	148
3.4.1.1 La présence du locuteur.....	152
3.4.1.2 La temporalité.....	153
3.4.1.3 Le hors-champ.....	156
3.4.1.4 Le point de vue.....	158
3.4.2 L'énonciation narrative.....	160
3.5 L'image, le film.....	166
3.5.1 Les trois discours.....	169
3.5.2 L'analyse de film.....	172
3.5.2.1 La critique.....	173
3.5.2.2 L'analyse structurale.....	177
3.5.2.3 L'analyse textuelle.....	181
3.5.2.4 Analyse textuelle et psychanalyse.....	182
3.5.2.5 Analyse textuelle et sociologie.....	185
<b>Chapitre quatrième : Méthodologie et corpus.....</b>	<b>189</b>

4.1 La méthode d'analyse.....	191
4.2 Choix du corpus.....	200
<b>Chapitre cinquième : Analyse et interprétation.....</b>	<b>205</b>
5.1 L'engendrement.....	208
5.1.1 La parole.....	210
5.1.2 Le cadrage et le regard.....	214
5.2 La segmentation.....	220
5.2.1 Premier segment : situation initiale.....	222
5.2.2 Deuxième segment : la coexistence.....	235
5.2.3 Troisième segment : le conflit.....	257
5.2.4 Quatrième segment : situation finale.....	284
5.3 Les figures de la transformation.....	298
5.4 Le contexte de la télé-série.....	302
5.5 Le savoir dans <i>Jasmine</i> .....	305
5.5.1 <i>Jasmine</i> et la société québécoise.....	305
5.5.2 <i>Jasmine</i> et la problématique de l'intégration.....	313
5.5.3 <i>Jasmine</i> et la mondialisation.....	321
5.5.4 <i>Jasmine</i> et la question de la citoyenneté.....	325
5.5.5 Les leçons de <i>Jasmine</i> .....	329
5.6 Poétique de <i>Jasmine</i> .....	332
<b>Conclusion.....</b>	<b>338</b>
Références.....	361
Index des films cités.....	374
Annexe I : Liste des séquences.....	377
Annexe II : Décryptage des 21 premiers plans I-1 à I-21.....	419
Annexe III : Plans I-1 à I-21 image par image.....	423

*Pour  
Joël et Camille*



## Remerciements

Je tiens à remercier tout particulièrement Pierre Bordeleau. Dès la maîtrise, il encadrait mes recherches en tant que directeur de mémoire. Et comme directeur de thèse au doctorat, j'ai pu, de nouveau, bénéficier de ses conseils judicieux, de sa générosité intellectuelle et surtout de sa confiance. Qu'il trouve ici l'expression de ma gratitude.

Je remercie également Michel Thérien dont les suggestions, très tôt, m'ont permis de baliser ma recherche.

Enfin, merci de tout mon coeur à Éva dont le soutien affectif m'a permis de mener à terme ce long travail.

## **Introduction**

Nul doute que le récit soit l'un des premiers modes de transmission du savoir. Mais, si à l'origine le savoir s'énonce sous une forme narrative, le positivisme a, depuis, relégué le récit dans le domaine de l'incertain et de l'aléatoire. Face au discours scientifique, le récit serait simulacre. Il se situerait du côté de l'indéfini, de l'ambigu et de l'émotion par opposition à la netteté et à la clarté du concept scientifique. La science l'a subordonné à son discours en le transformant en objet d'étude pour le soumettre à un ordre qui serait rationnel, aux contours nets et bien définis. On ne ferait plus référence au récit que comme d'une forme de pensée mythique qui appartiendrait à la préhistoire d'une histoire du savoir qui n'aurait commencé qu'avec l'avènement du discours scientifique. Et pourtant, la science elle-même a recours au récit non seulement pour légitimer les savoirs qu'elle produit (Lyotard, 1979), mais aussi pour étayer ses propositions scientifiques en associant «moments descriptifs, explicatifs et narratifs» (Adam, 1990, p. 253). Mais ce faisant, elle prend bien soin de distinguer entre récit factuel et récit fictionnel. Cette distinction repose sur le signifié qui renverrait, dans le premier cas au réel pour le considérer comme structurel, et dans le second à l'imaginaire pour le confiner ainsi dans le conjoncturel. Or, la science tend de plus en plus à considérer que «la fréquentation du *merveilleux scientifique* peut être... le premier pas vers une approche plus approfondie du savoir» (Berestetsky et Morel, 1990, p. 9). Nié ici, affirmé là, le statut du savoir dans le récit paraît problématique. Et c'est là la principale préoccupation de notre recherche.

Le récit est hétéromorphe. Objet capricieux, souvent insaisissable, refusant et se dérochant à toute forme de pensée conceptuelle, le récit n'en est pas moins producteur de savoir sur le monde. Objet souple et versatile, le récit se prête à tous les supports. De l'oral à l'écrit, du livre à l'image, du jardin à la sculpture, du cinéma à la télévision, partout le récit s'infiltré et s'impose pour dire et transformer le monde. Et puisque la majorité des récits qui circulent et structurent nos existences dans la

société actuelle sont des récits audiovisuels, nous examinerons cette question du savoir dans le récit par le truchement d'une série télévisée.

Nous questionnerons le récit sous trois angles différents. Tout d'abord, en tant qu'il contient et transmet un savoir sur le monde, le récit n'est pas le reflet du réel. Il en est la compréhension, c'est-à-dire qu'il l'appréhende en le transformant. Ensuite, malgré son discours d'autolégitimation et de supériorité, la science fait appel aux matériaux du récit à partir desquels elle construit ses abstractions. Celui-ci est alors conçu comme passerelle entre l'empirique et le théorique. Et finalement, le récit a toujours une visée. Il a une fonction pragmatique. Sa finalité dernière est de convaincre dans le but de modifier le comportement du récepteur dans le monde et, par le fait même, de légitimer le savoir qu'il véhicule en l'exposant comme modèle. Pour questionner le récit, nous serons conduit à élaborer un modèle d'analyse qui permettra de saisir et de subsumer ces trois facettes que nous aborderons car, même si la question du récit déborde la narratologie, toujours elle s'y ramène inmanquablement.

En outre, l'étude du récit est bien implantée dans les institutions scolaires. De la maternelle à l'université, le récit est présent. Les premières connaissances sont transmises à travers ces historiettes que sont les comptines, et la narratologie constitue le récit en objet d'étude. Moyen de connaissance, il est aussi objet de connaissance. Par ailleurs, le rapport au savoir change, la pratique pédagogique change et les finalités de l'éducation fluctuent au gré des transformations sociales. Et le récit permet de dire ce qui n'est pas stable, ce qui est en transformation. Il est la pensée des phénomènes évolutifs et transitionnels, dans la mesure où la pensée du temps ne peut être qu'une pensée narrative. Le récit est le gardien du temps (Ricoeur, 1983b, p.349). Mais le sens qu'il propose n'est pas donné. Il se construit dans le travail même d'élaboration du récit comme pour signifier que la vérité du monde ne préexiste pas au langage, que «la ruse du positivisme consiste à faire croire que les

significations recherchées sont totalement contenues dans les choses, le monde, la société» (Laplantine, 1998, p. 322).

Ce modèle d'analyse que nous nous proposons d'élaborer s'exemplifiera à partir d'un récit moderne, la téléserie *Jasmine*. Moderne, ce récit l'est parce qu'il s'agit d'abord d'un récit télévisuel, parce qu'il s'agit ensuite d'un récit qui touche aux questions contemporaines de la citoyenneté et de l'interculturalisme, et enfin parce qu'il aborde un problème social et éducationnel majeur du Québec d'aujourd'hui, celui de l'intégration des immigrants à la société et, tout particulièrement, dans les écoles de la région de Montréal. Ce récit peut donc être appréhendé tant du point de vue du savoir qu'il contient sur la société québécoise que de celui de sa fonction éducative et sociale. Le récit, ici, est message didactique médiatisé. Nous l'étudierons sous l'angle des stratégies narratives qu'il met en place pour, d'une part, développer une argumentation sur le contexte social du Québec contemporain et, d'autre part, suggérer des modèles comportementaux. Et comme tout récit, il peut donc être objet d'étude pour la narratologie.

Le premier chapitre de la thèse présentera la problématique et les finalités de la recherche. En plus de justifier l'objet de la recherche, il situera également le lieu à partir duquel nous questionnons le récit.

Le deuxième chapitre examine le récit en tant que mode d'appréhension du réel avant d'explorer les rapports qu'il entretient avec certaines disciplines des sciences humaines, dont les sciences de l'éducation. Il questionne ensuite le récit en tant que message didactique. Il distingue le discours scientifique du discours narratif puis, fait le point sur différentes formes de narration : il fait le partage entre récit factuel, récit didactique et récit fictionnel, et il établit les critères de la fictionnalité du récit filmique. Il examine ensuite les enjeux discursifs à l'œuvre dans la narration et les stratégies argumentatives propres au discours narratif fictionnel. Et pour clore ce

chapitre, nous abordons le statut du savoir dans le récit de fiction qui est la forme narrative qui constituera notre corpus.

Le troisième chapitre explore les catégories du récit en faisant le point sur les différentes recherches menées par la narratologie, et propose un schéma des forces actantielles à l'œuvre dans le récit en référence duquel nous élaborerons notre méthodologie. Un bref panorama sur la petite histoire de l'analyse du récit filmique situe notre approche en regard des différentes théories sous-jacentes à l'analyse de film pour introduire le chapitre suivant.

Le quatrième chapitre expose notre méthodologie et présente le corpus étudié dans le chapitre suivant.

Le cinquième et dernier chapitre propose une analyse de la série télévisée *Jasmine* en regard des objectifs sociétaux énoncés dans la politique d'immigration et d'intégration des immigrants du gouvernement du Québec de 1990 et en retrouve des échos dans les finalités de l'éducation énoncées dans la politique d'intégration scolaire et d'éducation interculturelle du ministère de l'Éducation de 1998. Il examine les stratégies narratives que ce récit de fiction déploie pour développer son argumentation afin, d'une part, de proposer un savoir sur le contexte social du Québec contemporain et, d'autre part, de suggérer des modèles comportementaux.

Et finalement, en conclusion, nous tirons, d'une part, les leçons de l'analyse de *Jasmine* pour démontrer que tout récit de fiction est didactique et, d'autre part, que la méthodologie d'analyse constitue le principal levier de ce mode de connaissance propre aux sciences humaines qu'est l'activité d'interprétation des textes. Elle ouvre, enfin, sur les perspectives pédagogiques liées à l'analyse du récit.

Chapitre premier  
**Problématique**

De nombreux travaux en éducation utilisent le récit pour comprendre les pratiques et les effets des formations dispensées; le récit est alors passerelle entre l'empirique et le théorique. Mais le récit est aussi véhicule de savoirs et de modèles comportementaux; il est alors message didactique. Deux approches distinctes qui posent une seule et même question, celle des rapports du récit avec le savoir. En cela, la question du récit touche directement les sciences de l'éducation tant dans sa démarche de réflexion théorique sur les pratiques professionnelles qu'elles induisent que dans sa fonction plus concrète de transmission des savoirs. Mais le concept d'éducation pose un certain nombre de difficultés qu'il faudra lever, ou à tout le moins circonscrire, afin de situer le lieu à partir duquel nous entendons poser la question du récit. Un concept aussi englobant que celui d'éducation souffre, selon Stoiciu (1996), de trois maladies sémantiques. Il souffre de :

1. «polysémie et instabilité sémique d'une approche à l'autre et, bien sûr, d'un auteur à l'autre». Qu'est-ce que l'Éducation, ou qu'est-ce que la (ou les) science(s) de l'éducation ? C'est l'intelligence, la science d'une action (Hameline, 1972), une théorie de l'action (Charlot, 1995, p. 43) il est vrai. Mais est-ce la science de l'enseignement, la didactique ou la psychologie de l'apprentissage, la sociologie de l'éducation ou l'administration de l'éducation ? C'est tout cela à la fois, et bien plus que cela. Comme le dit la chanson, prendre un enfant par la main et l'emmener vers demain, cela implique pas mal de choses;
2. «polymorphisme et pluralisme selon l'angle à partir duquel on l'aborde et selon la discipline impliquée» : sociologie, psychologie, théorie de l'organisation, philosophie, histoire, etc.;
3. «imprécision empirique selon le niveau d'analyse et le degré de généralité visés» : on peut l'aborder comme phénomène social total et analyser sa fonction de reproduction dans la société ou se concentrer sur l'acquisition par des élèves de tel quartier défavorisé de Montréal, d'une méthode d'analyse du récit dans une



classe de français de secondaire 5, du secteur régulier d'une commission scolaire en l'an 2000.

Cette diversité des aspects que présente le concept affecte son appréhension au point de le rendre mouvant et insaisissable. C'est que, d'une part, l'éducation est à la fois une science et une pratique et que, d'autre part, le savoir sur l'éducation bouge et avec l'histoire et selon les intérêts qui le sous-tendent. Robert (1997) et Petrella (2000), par exemple, rappelaient que l'on se trouve aujourd'hui dans une période valorisant la performance et la compétitivité véhiculées par le triomphe du néolibéralisme en économie, modèle qui a succédé à une période qui mettait l'accent sur l'éducation de masse véhiculée par une approche plus communautarienne de l'État-providence. Et ces deux modèles socio-économiques différents ont induit des conceptions pédagogiques radicalement opposées. La compréhension du concept d'éducation sera donc toujours une construction théorique au sein d'un cadre de référence. Car l'objet même des sciences de l'éducation, qui est *l'humain*, est essentiellement caractérisé par l'ambiguïté. Comment aborder cet objet ? Pluralité des approches, multiplicité des modèles théoriques, diversité des disciplines de référence, il n'est pas étonnant que les sciences de l'éducation se retrouvent dans cette situation de double contrainte (*double bind*) qu'évoquait l'approche systémique de l'école de Palo Alto (Watzlawick, 1981), quand on leur demande d'être à la fois une science et une pratique, deux postures méthodologiques qu'elles doivent concilier. Les sciences de l'éducation interpellent plusieurs disciplines et les stratégies méthodologiques génèrent des logiques différentes de compréhension du phénomène, il est vrai. Mais, en dernière instance, elles ont pour fonction de rendre plus efficace la transmission des connaissances en produisant des savoirs sur les techniques d'enseignement et d'apprentissage dans le but de former des citoyens. Si la pratique peut être questionnée et mise à l'épreuve des savoirs produits, la question des finalités de l'éducation, elle, a à voir avec les questions du sens de l'éducation, c'est-à-dire avec le politique. Bien que l'on puisse douter de la scientificité des aspects normatifs de l'éducation, toujours, cependant, ils

doivent être pris en compte tant il est vrai que toute activité éducative s'inscrit dans un contexte social qui l'investit d'une finalité. «L'éducation n'est un bien vacant dans aucune société» (Passeron, 1972). Les sciences de l'éducation doivent articuler ensemble, autour des savoirs qu'elles produisent, les pratiques aux finalités qui en constituent l'horizon. L'éducation implique donc deux acteurs : l'État-éducateur et les individus-à-éduquer. Selon le regard que l'on privilégie, les enjeux sont perçus différemment, les actions sont orientées autrement. Ces deux types de regard rencontrent et résolvent à leur manière la question du savoir : le premier «étudie le problème de l'efficacité de sa transmission, [le deuxième] s'attache au sens qu'il présente pour celui à qui on tente de le transmettre» (Charlot, 1995, p. 42). Ils recourent, *grosso modo*, deux postures méthodologiques, la posture interprétative et la posture normative.

La *posture interprétative* privilégie le niveau concret de l'interaction entre les acteurs de l'éducation. Cette posture n'ignore certes pas la norme et l'ordre social mais elle cherche à en vérifier le sens sur le plan de la perception qu'en ont les acteurs. Cette voie est essentiellement contestataire en ce sens qu'elle vise à dévoiler les contradictions inscrites implicitement au cœur des discours sur l'éducation. Cette posture part du postulat selon lequel toute vérité est fondamentalement rebelle à la perception et à l'évidence première. Elle interroge les finalités du savoir transmis soit au niveau très large de la société, soit au niveau plus concret que constitue la situation scolaire standard qui met en relation des apprenants, des enseignants et des contenus à apprendre car tout acte pédagogique suppose des normes, des valeurs et des choix. Elle fait ressortir les oppositions entre le discours explicite des intentions qui déclarent viser la promotion de l'esprit critique, favoriser l'éclosion de l'originalité personnelle, promouvoir la démocratisation de l'enseignement et le discours implicite, c'est-à-dire les réalisations effectives des institutions qui bloquent toute expression de créativité personnelle et entretiennent l'inégalité en reproduisant les rapports sociaux existants (Bourdieu et Passeron, 1970). Elle interroge les

représentations, la manière dont les individus conçoivent les faits et se représentent le monde qui les entoure.

La *posture normative* privilégie les fonctions collectives, les macro-déterminismes, les grands ensembles sociaux. Elle n'ignore pas les interactions entre les acteurs du système mais elle les subordonne aux mécanismes sociaux dans leur ensemble, à la norme de l'État-éducateur. Elle vise à mettre en œuvre la stratégie la plus efficace afin de combler les écarts entre les pratiques et le discours explicite des intentions éducatives, entre les objectifs et les résultats. Elle vise à optimiser les rendements de la pratique éducative par une analyse rationnelle des faits et des situations. Par exemple, l'approche systémique de l'école de Palo Alto explore les opérations potentielles du système d'enseignement ou du sous-système de la classe, et elle se donne pour tâche de faire coïncider les résultats avec les visées en insérant, entre deux étapes qui font problème, l'épisode stratégique susceptible de combler la coupure que l'on y a décelée. Cette posture considère le processus éducatif comme une chaîne communicationnelle où tous les éléments sont interdépendants. L'État-éducateur et le citoyen-éduqué cherchent l'équilibre et l'homéostasie et les dysfonctions sont liées à une mauvaise communication. La problématique du mécanisme fonctionnel ou dysfonctionnel de l'éducation est orientée vers la stabilité et elle ne remet pas en cause le bien-fondé des projets. Même lorsqu'elle en révèle l'inefficacité, elle n'a aucun souci de chercher les origines historiques de ces symptômes. Elle ne s'intéresse qu'à la description d'une synchronie. «Ce qui importe, c'est de voir que le système tourne comme s'il était contrôlé par de telles règles... et comme si toute violation d'une règle appelait certaines contre-mesures pour rétablir la stabilité du système» (Watzlawick, 1981, p. 200). Cette posture analyse les faits, les processus, les comportements et elle a pour but de faire coïncider le comportement de l'éduqué avec les normes sociales définies par l'État-éducateur. Elle est dans ce sens une stratégie de normalisation sociale.

Mais que ce soit pour les questionner ou les investir d'un surplus de rationalité, toujours au carrefour des savoirs et des pratiques, on rencontre «le défilé du

symbolique avec ses récits, mythes et croyances, dont l'éducation assure l'institution dans les manières et les pensées des hommes» (Hameline, 1972). Et dans cette problématique de l'éducation, le récit y occupe une place privilégiée car il se retrouve au croisement de ces trois pôles qu'elle articule :

1. en tant qu'*objet de connaissance*, le récit est lui-même un savoir à élaborer et à transmettre. À ce niveau, il relève de la situation concrète de la classe qui met en présence des enseignants, des élèves et des choses à apprendre;
2. en tant que *moyen de connaissance*, il constitue un mode d'approche et de connaissance du réel et donc de la pratique pédagogique. Il est alors médiation du savoir et, en cela, il relève de l'épistémologie des sciences humaines;
3. en tant que *forme de communication*, il est instrument de transmission et de légitimation des savoirs. À ce niveau, le récit est, d'une part, lui-même un moyen d'enseignement et, d'autre part, véhicule de modèles sociaux.

Cependant, la question du récit ne va pas de soi. Qu'il soit en images, oral ou écrit, qu'il soit fictionnel ou factuel, le récit connaît de multiples adversités et son histoire est celle d'une lourde et permanente suspicion qui pèse sur lui quant à sa fonction épistémologique. Cette histoire est longue et son importance décisive car les facteurs en cause touchent à des données fondamentales quant au savoir. Les discours sur la réalité sont multiples mais le récit est sans doute le plus ancien et le plus universel. Partout et de tout temps les hommes ont raconté des histoires. L'infinie diversité des genres, la variété prodigieuse des supports et des formes, la permanence à travers le temps et son universalité géographique témoignent d'une présence obsédante, d'un être au monde naturel. Protéiforme, le récit est ce qu'il y a de plus originel dans l'histoire des sociétés et de l'homme. On ne saurait concevoir de société sans récit. Le récit coïncide avec l'aube de l'humanité. Dès les origines, il est présent

dans le mythe qui constitue le premier mode de connaissance objective. Bien des chercheurs s'accordent sur ce fait que le discours rationnel, le *logos*, tire ses origines du récit, le *muthos* (Lévi-Strauss, 1958; Morin, 1973). Mais le discours rationnel est parricide et cannibale. À peine émerge-t-il qu'il discrédite le discours narratif (Platon, 1966, Livre VII).

Dans la tradition philosophique occidentale, la connaissance scientifique s'est toujours opposée au récit. Platon exclut les poètes du domaine de la connaissance et décrit les amateurs de récits comme des esclaves enchaînés au fond d'une caverne s'abreuvant à ces reliquats du savoir que sont les ombres et les échos qui leur en parviennent (Platon, 1966, Livre VII, 393a). Au moment où la civilisation occidentale commence à se faire technicienne, les récits de ce théâtre de marionnettes que sont les automates et les récits en images des peintres sont jugés suspects et trompeurs par Descartes qui énonce les règles de la connaissance scientifique. Et jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, le récit ne sera perçu que comme un genre mineur destiné à faire les «délices des femmes de chambre» (May, 1963). Au XX<sup>e</sup> siècle, sous la poussée rapide du développement des sciences et des techniques, le postmodernisme sonne le glas des grands récits qu'étaient la dialectique de l'Esprit, l'émancipation du sujet raisonnable ou travailleur (Lyotard, 1979); jusqu'au récit lui-même qui creuse sa propre tombe et s'enlise dans une entreprise suicidaire : le Nouveau Roman qui fait jouer les mots plus qu'il ne raconte une histoire. Le récit n'est plus que *Sémiosis*, aventure du langage où la forme prime sur le contenu, où l'enchaînement des propositions, les effets de surface et la structure du langage l'emportent sur les préoccupations de fond (Barthes, 1980 p.123). Le récit n'est plus *Mimésis*, il ne produit plus aucun effet de réel, il ne parle plus ni de la réalité ni des hommes; il n'est que circularité, langage qui se suffit à lui-même.

Pourtant le récit perdure. Infatigable Sisyphe, toujours et inlassablement, il remonte au sommet de sa montagne par un autre chemin après chaque coup de butoir de la rationalité scientifique qui l'y avait fait descendre. Le récit fait toujours retour et

l'on peut suivre ses contrecoups, sa présence toujours en creux mais vivace, à chaque moment de victoire du discours rationnel. Si Godinho (1990) affirme que l'observation du réel, c'est-à-dire le passage du monde symbolique et fantastique au monde géométrique et aux choses telles qu'elles sont, est une conquête des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, déjà ce mouvement s'amorce dès la fin du XIII<sup>e</sup> siècle avec Robert Grossetête qui jette les bases de la connaissance expérimentale car, pour lui, sans expérience, on ne peut rien savoir scientifiquement. Cet embryon d'une transformation culturelle en marche qui aboutira à la révolution galiléenne est illustré dans le récit en images d'un psautier qui montre un astronome mesurant une hauteur avec un astrolabe entre un copiste et un calculateur (Le Goff, 1957, p. 128). L'avènement de cette civilisation de l'écriture, recherchant la mesure en se fondant sur les mathématiques et les instruments d'observation, annonce la fin de ce grand récit fondateur qu'est la religion qui dominait jusque-là. Le récit scénique de Machiavel, *La Mandragore*, exprime les nouvelles dispositions mentales de l'époque. Il ménage une transition entre le monde ancien et le nouveau qui se prépare. Les personnages du théâtre féodal n'étaient que de purs représentants abstraits de valeurs morales, tandis que ceux de *La Mandragore* sont doués de liberté; ils possèdent autant d'abstrait que de concret (Boal, 1983). Ils pensent par eux-mêmes. La figure de la *persona* émerge. *Don Quichotte*, la nouvelle de Cervantès, parachèvera cette transition au début du XVII<sup>e</sup> siècle. En évacuant Dieu du monde des hommes, elle propose un monde sans Dieu. Ainsi s'exprime dans le récit cette nouvelle réalité, cette nouvelle manière de concevoir le monde.

Le XVIII<sup>e</sup> siècle est celui, sinon de tous les doutes, du moins celui des incertitudes et des flottements. En ce temps des Lumières où la Raison est reine, sûre d'elle, et où la science se développe et les différents domaines se spécialisent, il n'en demeure pas moins que Littérature et Science font bon ménage. Buffon qui ne concevait pas la science séparément de la littérature ou de l'art est le représentant typique de ce siècle de tâtonnements et d'affrontements entre la raison instrumentale

et la littérature qui exalte les réalisations du Moi. Il est tour à tour honoré pour sa plume et son savoir, puis vilipendé pour avoir été trop littéraire et pas assez scientifique. Mais la dictature de la Raison et la croyance opiniâtre dans les progrès techniques sont telles que la révolte romantique célèbre le roman. Novalis et Schlegel, recherchant le fonds commun de la civilisation de l'humanité, y voient la forme littéraire la plus achevée et exprimant le mieux la vie moderne tandis que Hegel le perçoit comme l'instrument critique d'une société abandonnée par les dieux.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, au moment où la civilisation technicienne est à son apogée, le roman fleurit et obtient ses lettres de noblesse avec Balzac tandis que la sociologie naissante, et cette coïncidence n'est pas fortuite, fonctionne comme ersatz d'un récit fondateur. Aujourd'hui, depuis la mise en orbite, en 1957, du premier satellite Spoutnik, l'ère de l'informatique continue à avoir des répercussions profondes sur le statut du savoir. De nouvelles sciences - la simulation - inconnues jusque-là se sont développées; la miniaturisation et la commercialisation des appareils informatiques changent le rapport au savoir. Chacun est réduit à un «poste» dans le réseau des interconnexions en tant que producteur ou consommateur. Le savoir est devenu une marchandise qui s'échange au même titre que tout objet fabriqué. La société postindustrielle avec sa composante culturelle, le postmodernisme, ne croient plus aux récits, mais à la parcellisation des savoirs avec comme conséquence ou comme image reflet, l'atomisation des individus dans la société (Lyotard, 1979). Ce fractionnement de la société et cette dissolution du lien social ont trouvé leur récit dans les antihéros du théâtre de Beckett et des romans de Camus, dans le refus du monde et l'aventure narcissique des romans de Robbe-Grillet, de Claude Simon et de Nathalie Sarraute. Cette déréliction du Soi est la conséquence de la civilisation monorythmique et standardisée créée par le développement technologique qui transforme la planète en un «petit» village global. Le lien social est rompu, le récit est-il perdu ? Il n'en est rien. Naissent alors d'une part, les récits de la mondialisation et de la performance comme légitimation du type de société produit par la science et

d'autre part, les récits de l'interculturalisme et de la citoyenneté proposés à la recomposition du lien social pour dire ce qui constitue l'être-ensemble de la société. Et c'est un de ces récits modernes, récit de l'interculturalisme et de la citoyenneté, qui constituera l'exemple de récit faisant l'objet de notre recherche.

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, il n'est donc pas étonnant que les ethnologues, recherchant les invariants de la culture, soient les premiers, dans la voie ouverte par Propp (1928), à se consacrer à l'étude du récit. Illusoire prétention du discours rationnel qui prétend seul dire le vrai, mais reste toujours travaillé, hanté même par le récit et y recourt sans vouloir le savoir pour dire qu'il est le savoir. Non seulement le récit fait toujours retour à chaque avancée de la pensée positiviste, mais plus fondamentalement encore, celle-ci a besoin du récit pour se dire. En effet, dès les origines, la théorie de la connaissance s'énonce sous une forme narrative. L'allégorie de la caverne de Platon «raconte pourquoi et comment les hommes veulent des récits et ne reconnaissent pas le savoir. Celui-ci se trouve ainsi fondé par le récit de son martyr» (Lyotard, 1979, p. 50). Que la science rende ainsi les armes au récit dans le discours qui prétend l'inaugurer, voilà qui est fait pour nous interpeller et nous questionner. Bien plus, c'est l'ensemble des dialogues de Platon qui se présentent sous la forme d'un récit mis en scène. Il en est de même avec le *Discours de la méthode* de Descartes considéré par Valéry comme le devancier de ce genre romanesque qui se développera aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles dans les œuvres des romantiques, un *bildungsroman*, un roman de formation.

Tantôt pour le contester, tantôt pour l'affirmer, la tradition philosophique occidentale s'est toujours intéressée au problème du savoir dans le récit. La question de la relation entre récit d'un côté, et savoir et connaissance de l'autre, remonte déjà à Aristote qui faisait remarquer que «l'homme est très apte à l'imitation (mimésis) et c'est au moyen de celle-ci qu'il acquiert ses premières connaissances» (Aristote, 1996, 1448b). Et cette question est demeurée l'un des thèmes récurrents de la pensée occidentale. Pour Wordsworth (1969), la poésie était «the breath and finer spirit of all



knowledge», et Porush (1991) de son côté affirme que «science is now forced to grant that reality exists at a level of human experience that literary tools are best... at describing. As a result, even by science's own terms, literary discourse must be understood as a superior form of describing what we know» (p. 77). Ce à quoi Peacock (*in* Shusterman, 1990) aurait pu répondre : «alors que l'historien et le philosophe participent au progrès de la connaissance et l'accélèrent, le poète se vautre dans la fange d'une ignorance dépassée». Shusterman (1993) qui s'étonne de la persistance de ce débat sur le statut cognitif de la littérature à travers les siècles tente de lui apporter une réponse en rappelant et en gardant en mémoire la distinction entre *objet* de connaissance et *outil* de connaissance. Selon lui, même si «la littérature peut, parfois, être une contribution *directe* aux sciences sociales et pas seulement un objet d'étude secondaire pour ces sciences» (p. 156), elle demeure fondamentalement un *objet* de connaissance et non un *moyen* de cognition car elle ne permet pas «d'obtenir des données, de tester des théories, ou d'observer des causes et des effets» (p. 149). Pour Shusterman, la littérature ne peut donc être plus qu'une «illustration», une «représentation» ou une «énonciation» de théories scientifiques développées ailleurs. La littérature n'est donc pas un «*instrument* de cognition» puisque les textes qu'elle produit ne peuvent pas être utilisés «pour connaître le monde» (p. 151). Ce débat au sein de la littérature appelle quelques remarques. D'abord, considérer indistinctement la littérature dans son ensemble sans aucune distinction entre les genres et les œuvres revient à mettre dans un même rapport au savoir la poésie, la fiction, le roman réaliste, etc. Si les œuvres littéraires sont bien souvent des récits, tout récit n'est pas forcément une œuvre littéraire. Il n'y a pas lieu ici d'ouvrir le débat sur ce qu'est la littérature. Ce n'est tout simplement pas notre propos. Nous l'évoquons uniquement parce que le débat épistémologique sur le récit rencontre forcément la littérature et parce qu'un des aspects de notre recherche porte sur le récit fictionnel qui rencontre, lui aussi, la littérature. Nous aurons alors à définir celui-là. Ensuite, il ne faut pas confondre un texte narratif qui peut être un récit littéraire, et le processus même de

constitution et de production d'un récit qui, lui, peut constituer un *moyen* de connaissance, un *mode* d'approche du réel en tant qu'il appréhende, catégorise et hiérarchise les faits et les données du réel. Finalement, nous reconnaissons, avec Shusterman, que le récit apporte une connaissance des «situations humaines» et qu'il existe un «monde extérieur... partiellement indépendant de notre regard» (p. 154) mais nous ne le suivons plus quand il refuse implicitement ce statut aux faits sociaux.

Notre recherche porte donc sur le récit, et cette récurrence du narratif dans et à côté du savoir scientifique est problématique. Elle pose la question de la nature de chacun de ces discours, du savoir que chacun d'eux véhicule et du rapport entre les deux. Quel-s rapport-s le récit entretient-il avec le savoir ? Telle est la question que nous entendons explorer et à laquelle nous tenterons d'apporter une réponse. Il y a toujours eu passage entre la science et le récit. Le récit légitime la science. La science suscite des récits. Le récit oriente la science. Le récit produit la science. Cette persistance du récit est si prégnante et si obsédante que Barthes (1966, p. 7) se permettait cette fleur de rhétorique : «Une telle universalité doit-elle faire conclure à son insignifiance ?». Il y a des récits de toutes sortes. Il y a des récits littéraires, des récits de voyage, des récits de conquête, des récits militaires, des récits de médecin, des récits de malade, des récits épistémologiques, des récits didactiques, des récits de géologie, des récits d'astronomie. La liste est ouverte. Le récit est présent dans les programmes de français, de littérature, d'histoire, de sciences morales, de psychologie, de sciences économiques, de cinéma, etc. Là encore, la liste est ouverte. Quel est le statut du savoir dans le récit ? Cette question comporte deux perspectives subsidiaires :

**Première perspective** : on peut concevoir les rapports du récit avec le savoir de deux manières différentes et complémentaires à la fois.

1. Le récit peut être vu sous l'angle de la codification et de la structuration d'un contenu visant à provoquer des modifications cognitives et comportementales chez le destinataire. Cet aspect comporterait deux dimensions :

1.1. une dimension cognitive qui opère sur les structures mentales du destinataire :

1.1.1 en lui apportant de nouvelles informations, de nouveaux contenus qui enrichissent et/ou modifient son bagage de connaissances. Cette perspective réfère à la sémantique du récit;

1.1.2 en lui proposant une procédure de traitement de l'information lui permettant de comprendre le contenu véhiculé, d'acquérir des modèles explicatifs, des règles d'interprétation du texte, règles qui peuvent être mises en relation avec celles que possède déjà le récepteur et éventuellement les renforcer, les modifier ou les changer. Cette perspective réfère à la syntaxe du récit,

1.2. une dimension pragmatique qui opère sur le faire du destinataire. C'est la fonction sociale du récit. Le récit propose des modèles de comportement. Il fait faire en faisant croire. Cette perspective réfère aux utilisateurs du récit (narrateur et narrataire) et aux contextes de communication et relève de sa fonction argumentative.

2. Le récit peut être perçu comme espace de médiation entre le réel et la science, comme opérateur de transition entre la réalité et le savoir scientifique. Utilisé par la science comme moyen de connaissance du réel, cet aspect pose la question du savoir sur le monde véhiculé par le récit, savoir qui fonctionne comme matériau pour la science à partir duquel elle élabore ses concepts. Pour la science, le récit révèle la connaissance qu'un locuteur ou qu'un groupe social donné possède sur le monde dans lequel il évolue et elle retrouve dans le récit l'interprétation du monde du locuteur ou du groupe, ses connaissances sur le monde aussi bien que son mode d'approche du réel. C'est dire que le récit constitue déjà une structuration du réel. Cet aspect pose donc la question du savoir que le récit contient et de la stratégie cognitive sous-jacente qui s'y rattache.

En effet, si le récit transmet des connaissances sur le monde, propose de nouveaux savoirs ou modifie des connaissances déjà acquises, c'est que, d'une part, il a, ne serait-ce qu'implicitement, une fonction didactique et, d'autre part, qu'il existe une stratégie cognitive propre au récit, c'est-à-dire que celui-ci organise d'une manière particulière le matériau prélevé du réel, propose une structuration de la réalité, une organisation singulière des faits, structuration, organisation et savoirs à partir desquels la science peut élaborer ses concepts, construire une connaissance du réel sur un autre mode. C'est donc dire que non seulement le récit transmet un savoir sur le monde, mais qu'il fournit aussi un modèle de compréhension du réel, une stratégie d'approche de la réalité. Et c'est là que le deuxième aspect du rapport entre le récit et le savoir rejoint le premier. Ces deux aspects sont liés en ce sens que nous devons comprendre les opérations que le récit effectue au premier niveau, à savoir comment il organise ses données, pour être en mesure de saisir les relations spécifiées par le deuxième, à savoir que véhicule-t-il ? Quelle stratégie d'approche du réel le récit révèle-t-il ? Quel-s savoir-s transmet-il ? En quels sens peut-on dire qu'il véhicule des connaissances, des savoirs, et qu'outre sa fonction narrative, il aurait une fonction didactique ?

**Deuxième perspective :** tout récit de fiction comporte une dimension didactique. On entend ici par «didactique», non pas l'intention manifeste d'instruire inscrite dans les textes, mais la part d'éducation que comporte tout récit de fiction dans la mesure où «éducation n'a jamais rien voulu dire [...] que ceci : disposer les savoirs de telle sorte que quelque vérité puisse y faire trou» (Badiou, 1994). Or, la vérité, le contenu, relève des savoirs, et le récit les dispose à sa manière en fonction des spécificités du support qui le prend en charge. Et le récit qui fera l'objet de notre recherche sera médiatisé par le support audiovisuel, précisément télévisuel. Il ne s'agit donc pas des savoirs véhiculés par tout récit de fiction, mais des savoirs tels que disposés, organisés et structurés par le récit de fiction audiovisuel. En outre, les récits de fiction constituent la grande majorité de ceux véhiculés par une société, des mythes aux

séries télévisées, des films de fiction aux romans. Tout récit fictionnel a une fonction sociale puisqu'il vise à explorer un aspect de la réalité, à proposer un savoir sur le monde et à profiler des modèles comportementaux. Le récit, et particulièrement le récit de fiction audiovisuel, la *forme* audiovisuelle, en raison de la puissance des affects qu'il mobilise, «produit des idées singulières et immanentes, saisissables dans ses opérations concrètes» (Lévy, 1996), influence notre vie quotidienne, modèle nos comportements en nous inculquant des connaissances nouvelles sur le monde (Kundera, 1986; Sorlin, 1977). Comment le récit de fiction développe-t-il son argumentation dans le but de communiquer un savoir sur le monde? Quels sont les artifices que le récit de fiction utilise pour référer à la réalité ? Quelles sont les stratégies narratives qu'il utilise dans le but de provoquer chez le destinataire des modifications cognitives et/ou comportementales ?

Notre recherche a donc pour objet d'abord et avant tout le récit. En tant qu'il est médiation du savoir, notre argumentation se développera autour de quatre disciplines des sciences humaines et sociales : la sociologie, l'histoire, la psychanalyse et, bien sûr, les sciences de l'éducation. En tant que message didactique médiatisé, trois modalités lui donnent forme et le spécifient : il s'agit d'un récit fictionnel, d'un récit médiatisé par le support audiovisuel et d'un récit ancré dans les grandes problématiques contemporaines de l'interculturalisme et de la citoyenneté. Nous avons choisi la télésérie *Jasmine* qui explore l'une des problématiques à laquelle doit faire face, aujourd'hui, l'État-éducateur du Québec : celle de l'intégration de populations immigrantes de plus en plus nombreuses, de plus en plus diversifiées et de plus en plus présentes dans les écoles. Dans ce contexte nouveau, il convient de proposer à l'ensemble de la population en général et à la population étudiante en particulier un savoir sur le Québec moderne et des modèles de comportements fondés sur cette nouvelle réalité sociologique. Ce récit joue a priori ce rôle; du moins c'est celui que son réalisateur a voulu lui faire jouer. Il a réalisé ce téléroman parce que, dit-il, en «posant ces questions, nous aurions là une occasion de construire une

société à partir de ce qui nous rassemble» (Lord, 1996). Ce récit peut donc être appréhendé tant du point de vue de sa fonction sociale, aspect normatif, que de celui de l'individu-à-éduquer, aspect pratique. Pourquoi un récit ? C'est que le récit, en même temps qu'il comporte une fonction de socialisation, a toujours «porté» le savoir. Il est le véhicule privilégié de sa diffusion, voire instrument de sa légitimation (Lyotard, 1979). En outre, le récit appelle de chacun une lecture et une interprétation en ce sens que chaque téléspectateur reçoit le récit à partir de son propre savoir personnel. L'importance du récit est si grande et sa présence si massive dans nos sociétés qu'une compétence à sa compréhension est reconnue par le fait même qu'il est objet d'étude dans les programmes scolaires. Il existe une science du récit : la narratologie.

### **Finalités de la recherche**

Par l'examen de cette problématique du savoir dans le récit, nous escomptons des retombées théoriques et pratiques en visant trois objectifs qui permettront de montrer que le rôle du récit en éducation touche d'abord aux interactions concrètes entre les acteurs du système quand il est appréhendé comme objet d'enseignement et instrument de recherche, et qu'il touche, dans le même mouvement, aux grands ensembles sociaux quand il est appréhendé dans sa fonction de socialisation; bref que le récit se situe à la frontière du normatif et du pratique, au lieu où se croisent la relation entre État-éducateur et individu-à-éduquer; «État-éducateur» étant défini ici comme l'ordre symbolique auquel le récit réfère, les structures d'attitudes auxquelles il se rattache (chap.2.5 et 5.4).

Tout d'abord et principalement, il résultera de notre recherche un canevas de méthode d'analyse du récit. Cette méthode d'analyse devra rendre compte des deux aspects du récit dans ses rapports avec le savoir. Elle nous permettra de l'appréhender comme moyen de connaissance et instrument de recherche, dans son rôle d'espace de transition entre l'empirique et le théorique. Elle nous permettra de l'aborder également comme message didactique, dans son rôle de véhicule de savoirs et vecteur de

modèles comportementaux. C'est dire que cette méthode d'analyse que nous développerons pourra servir de contribution à une approche didactique du récit. Ce résultat visé touche aux relations concrètes entre acteurs de l'éducation.

Deuxièmement, et s'il était encore nécessaire de le prouver, la fonction de socialisation du récit télévisuel qui apparaîtra à l'analyse de la télésérie *Jasmine* montrera qu'une éducation aux médias audiovisuels, souvent considérés moins nobles que l'écrit, réclame les mêmes exigences et la même rigueur théorique si l'on veut débusquer, et c'est là notre troisième objectif, cette fonction générale du récit qui est de porter et de légitimer le savoir développé à une époque historique donnée en le posant en référence de cohésion sociale comme comportement valorisé. Ces deux derniers objectifs visés touchent à la place du récit en éducation sur son versant qui l'appréhende dans ses fonctions collectives.

C'est donc dire que si notre premier objectif, quant au récit, a une valeur scientifique en soi, il contient également des potentialités qui ouvrent sur des perspectives d'analyse ou de compréhension du phénomène de l'éducation en tant que système toujours inscrit dans un ensemble social plus large.

Chapitre deuxième  
**Le récit dans tous ses états**



Il existe deux grandes formes de narration : le récit de fiction et le récit factuel. Mais les configurations narratives sont multiples et les genres sont variés. Il y a des récits autobiographiques, des récits didactiques, des récits policiers; le récit sentimental et le récit de science-fiction. Le récit peut être transmission d'un savoir spécifique, les récits explicitement didactiques par exemple. Le récit peut être contemplation du monde, le récit lyrique par exemple. Le récit peut être compréhension du monde, les récits historiques et les récits sociologiques par exemple. Le récit peut être restitution d'une réalité, les récits autobiographiques ou histoires de vie. Le récit peut être anticipation du monde en ce sens qu'outre les récits de science-fiction, il peut, à partir des lignes de forces perçues dans le réel à un moment historique donné, vouloir prévoir quel sera le monde de demain, les récits sociologiques par exemple, ou proposer un certain monde, participer à son élaboration, les récits non spécifiquement didactiques mais à vocation éducative. Ce sont des récits à thèse. La télésérie *Jasmine* participe de ceux-là. En outre, des supports divers peuvent servir de véhicule au récit. Il y a le récit oral et le récit écrit. Mais l'image aussi raconte des histoires. L'image fixe : photographie, peinture ou dessin et bande dessinée, ou l'image mobile : cinéma ou vidéo, servent de support à une part importante des récits diffusés dans notre monde moderne. Mais quel que soit le visage sous lequel il se présente, quel que soit l'angle sous lequel on l'aborde, espace de transition entre le réel et la science ou message didactique, il appartient dans toutes ses variations au même code de la narration. Il est structuration d'un contenu. On pourra donc mettre à jour cette structure.

Nous commencerons par examiner les rapports que le récit entretient avec la science afin de tenter d'y préciser sa place et sa fonction. À ce niveau, aucune distinction ne sera faite entre les formes de la narration. Il pourra être question de récits factuels ou de récits fictionnels, l'important, ici, étant l'usage qu'en fait la science puisque le récit constitue pour elle une matière première et révèle une stratégie cognitive. Dans un deuxième temps, nous l'aborderons dans sa fonction de

message didactique. Et, dans le chapitre suivant, nous dégagerons la structure formelle du récit.

## 2.1 Le récit comme médiation du savoir

Le récit est moyen de connaissance puisque tout discours sur le monde est organisation du monde. Le réel ne dit rien. C'est le regard porté sur lui qui le constitue en objet de connaissance et le fait connaître. En ce sens, le récit fictionnel et le récit factuel sont des récits au même titre puisque tous deux organisent le réel. Cela ne signifie nullement, d'une part, que l'autobiographie soit la simple transcription ou la reproduction de la vie, qu'il n'y ait aucune distance entre le récit et la vie ni, d'autre part, que le roman soit pure fiction n'entretenant aucun rapport avec la réalité. Le réel n'est jamais donné. Dire le réel est toujours transformation et invention. Le réel est toujours une construction de la pensée qui organise, structure, agence, interprète. Ainsi, par exemple, Jost (1992) a montré que lors de la retransmission télévisée en direct de la «révolution roumaine» en 1989, les commentaires des journalistes, «aussi ignorants que nous pour l'occasion», ne parvenaient pas à nous faire connaître une parcelle de l'histoire qui s'y déroulait. Ils ne parvenaient pas à dépasser le stade de la description du type : «Là, nous sommes toujours, je crois, dans le centre de Bucarest... Donc, un char... un camion à côté du char... une situation d'attente» (p. 35-36). Il ne s'agit que de l'énumération d'une succession d'instantes sans lien de causalité et impossible à hiérarchiser les uns par rapport aux autres. Schaeffer (1987, p. 50) qui distingue, à propos de la photographie, l'opération de renvoi, l'identification référentielle et la lecture symbolique, classerait cette énumération comme ne dépassant pas le premier stade. La simple relation de ce qui est perçu et l'aphasie narrative qu'entraîne le blocage de l'identification référentielle ne forment pas un récit. Pour qu'il y ait récit il faut, conclut Jost, «une connaissance préalable de la réalité». Il existe bien, dans le réel comme dans ces images de la «révolution roumaine», des événements : un char, un camion, une situation d'attente; mais ces transformations *dans les choses* ne forment pas un système, c'est-à-dire un récit. C'est la médiation elle-même, celle *dans le regard* porté sur les choses, en les

détachant du flux incessant du réel, de la masse d'informations pour les hiérarchiser, les classer, les différencier et les ordonner, qui les transforme et les fait accéder au récit. Parce qu'ils ne forment pas un récit, ces événements rapportés par les journalistes ne sont que des occurrences. Une occurrence est un accident, c'est-à-dire quelque chose qui aurait pu arriver ou ne pas arriver, ou arriver autrement. L'événement en tant qu'occurrence constitue le matériau premier et informe du récit, de tout récit, qu'il soit fictionnel ou factuel. Cette équivalence première de l'événement avec l'occurrence, Ricoeur (1983a et 1986) la nomme «contingence» qu'il définit en trois points. En premier lieu, l'événement, en tant qu'occurrence, est simplement quelque chose qui arrive. Il n'a pas de qualité, est sans état et sans caractère. Il n'est ni exemplaire ni insignifiant, ni remarquable ni banal. Ensuite, il n'est pas nécessairement le fait de sujets anthropomorphes. En tant qu'occurrence, l'événement «ignore la différence entre la nature et la sphère humaine de l'action». Et finalement, l'événement n'est gouverné par aucune loi. Qu'il soit singulier ou répétable, qu'il appartienne «à une classe de cas semblables, à des types ou à des genres» importe peu. Ce n'est que prise à l'intérieur d'un récit, c'est-à-dire d'un système organisé «en une histoire une et complète», qu'une occurrence devient un événement, c'est-à-dire un fait régi par une loi au sein du récit. C'est de cette contingence soumise à une loi que le récit va tirer une rationalité selon une opération qui lui est spécifique, la mise en intrigue.

De l'inorganisation des occurrences multiples, le récit opère une sélection, un choix; il les détache de l'hétéroclite du réel et les érige en événements organisés en une histoire. C'est l'intégration et la soumission à la loi du récit qui fait de l'occurrence un événement. Quelle est l'opération par laquelle le récit transforme la multiplicité et l'hétérogénéité des événements en histoire ? Ricoeur répond que c'est par cette sorte d'«intelligibilité» qui consiste en un «prendre ensemble» et qu'il nomme «synthèse de l'hétérogène». Cette synthèse du divers, Aristote la nommait *Muthos* ou «agencement de faits» alors que Ricoeur la traduit par «mise en intrigue».

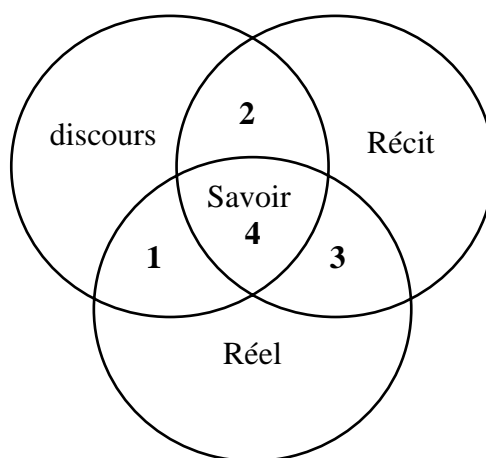
La mise en intrigue est une opération médiatrice qui transforme un état de choses chaotiques en un tout structuré, cohérent et homogène. Le récit est cette intelligibilité par laquelle le chaos s'ordonne. «La mise en intrigue est une opération plus qu'une structure», ajoute Ricoeur; et il identifie trois caractéristiques principales qui définissent cette mise en ordre des événements et qui la qualifient en tant qu'opération réglée ayant ses propres lois d'organisation qui constituent un traitement, un arrangement, une compréhension, une intelligence du réel :

1. d'abord, en tant qu'agencement de faits, un événement, dans un récit, est lié aux autres événements. Il s'établit une relation de solidarité signifiante entre les événements de sorte que chacun contribue à la progression du récit. Du coup, la définition de l'événement cesse de coïncider avec celle d'occurrence. Insérée dans un récit, une occurrence se charge de signification et surgit comme événement de l'histoire qui tire son sens de son rapport réglé aux autres événements. En ce sens, deux intrigues différentes ne se rapportent pas à un même événement même si «la matérialité des faits est semblable». Un événement inséré dans une intrigue est un élément singulier puisqu'il est chaque fois soumis à un processus de sémantisation différent.
2. Le deuxième trait souligné par Ricoeur se rapporte à la structure narrative proprement dite, à la logique des actions et des événements tirés de la contingence. Le récit organise les actions, les événements, les descriptions et assure leur unité pour les assujettir à une même finalité sémantique. Tout, dans un récit, concourt au même but.
3. Et enfin, le troisième trait concerne la manipulation temporelle que le récit fait subir à la contingence. Dans le réel rien ne commence, tout se succède. Il n'y a ni commencement, ni fin. Ce n'est qu'en regard du récit qu'un événement vaut comme début ou comme fin. Et de cette successivité incessante d'occurrences dans le réel, la mise en intrigue tire une configuration spécifique à chaque récit. Cette temporalité est donc duelle. Elle est la

temporalité qui sectionne le continuum indéfini du réel pour marquer un commencement et une fin arbitraires, et elle est cette temporalité particulière qui organise la succession des événements au sein de chaque récit en introduisant, dans cette clôture du récit, un milieu, qu'Aristote nommait *péripétie*, et qui consiste en une réorganisation totale des événements contre toute attente. C'est ce rapport entre commencement, milieu et fin qui définit la temporalité particulière du récit et qui fait que le temps de l'histoire ne coïncide pas avec le temps de la narration.

Le savoir se manifeste essentiellement dans le discours qui est devenu la forme privilégiée de représentation de la science. Mais si tout discours n'est pas récit, le récit est une des formes du discours et le savoir peut s'y exposer et s'y déployer en se soumettant aux lois du récit comme nous venons de le voir. On peut donc représenter ce rapport entre le récit et le savoir de la façon suivante :

**Schéma 1**



L'intersection [2] représente l'espace du récit en tant qu'il participe du discours. L'intersection [3] est l'espace des faits puisés dans le réel, des occurrences en tant qu'événements soumis à la loi du récit. L'intersection [1] situe l'espace du discours en

tant qu'énoncés de réalité producteurs de savoir(s) sur le monde; discours qui peut être de nature théorique (scientifique). Quant à l'intersection [4] elle dévoile l'espace du récit en tant qu'il participe du discours (2), qu'il organise les faits dans la narration (3) et qu'il est véhicule de savoir sur le monde (1). Si le récit contient un savoir sur le monde et croise la science en tant que discours, nous devons être en mesure de retrouver ce rapport entre science et récit dans des disciplines scientifiques spécifiques.

## 2.2 Le récit et la science

Nous pouvons résumer les observations de Ricoeur par cette définition de Hegel qui souligne que le récit «transforme tout ce qu'[il] est capable d'appréhender en un monde indépendant, clos et circonscrit» (1965, p. 18). Cette opération de mise en ordre est souvent observée dans l'élaboration des récits autobiographiques quand l'ethnologue sélectionne, coupe, retranche, «monte» le récit d'un sujet enquêté. C'est ce qu'explique Abou (1978) dans son introduction à *Liban déraciné* (p. 13-16). Les mêmes coupures, les mêmes opérations de «montage» sont également soulignées par l'ethnologue Léo W. Simmons (1982) à qui Don Talayesva (1982) confia sa vie dans *Soleil Hopi*. Mais le regard de l'ethnologue ou du sociologue n'est pas le regard du conteur ou du romancier. C'est donc dans ce regard porté sur les choses et le type de discours que chacun d'eux induit qu'il nous faut trouver ce qui les distingue. Avant de situer la place du récit dans les sciences de l'éducation puisque celles-ci ne possèdent pas une méthodologie sui generis, nous examinerons d'abord les rapports du récit avec trois disciplines scientifiques établies possédant une méthodologie qui leur est propre, la sociologie, l'histoire et la psychanalyse, afin de mieux faire ressortir la place et l'importance de la narration soit dans leur genèse en tant que science, soit dans leur méthodologie.

### 2.2.1 La sociologie comme récit

Dans sa forme la plus achevée qu'il a connue au XIX<sup>e</sup> siècle, le roman est contemporain de la sociologie. Si Balzac fut déclaré sociologue, et plus tard Lewis romancier, c'est que le rapport du récit au réel est ambigu. Depuis une dizaine d'années, les sciences sociales manifestent un regain d'intérêt pour les enquêtes biographiques qui leur paraissent «comme un mode d'approche privilégié du déroulement temporel des processus sociaux sous-jacents aux parcours individuels» (Battagliola *et al.*, 1993). Ce qui est visé ici, ce n'est pas tant l'intérêt porté aux



histoires événementielles des individus que la réalité sociale et économique qui les a déterminées. L'histoire de vie n'est qu'un prétexte au travers duquel le sociologue ou le démographe tentent de saisir la réalité sociale, les facteurs sociaux qui ont modelé cette vie, les conséquences des transformations sociales et économiques sur la vie des individus. Dans ce cas, le récit est moins un enchaînement d'événements qu'une série de déterminations sociales qui ont infléchi le cours d'une vie, déterminations sociales qui sont les véritables clés qui ont façonné cette vie plus que les volontés individuelles. Le sociologue cherche à montrer, au travers de ces biographies, l'être-ensemble des consciences, c'est-à-dire ce qui lie les individus, ce qui fait l'unité de la société, définition et objet même de la sociologie. Le récit, ici, plus qu'objet esthétique, est sociographie. Il n'est perçu que comme représentation d'une réalité sociale et son intérêt réside dans le fait qu'il est espace de médiation servant à montrer comment fonctionne une société ou plutôt, les faits sociaux.

Les sciences humaines, la sociologie particulièrement, ont toujours refoulé le récit pour ne reconnaître, comme distance entre elles et leur objet, que celle imposée par la posture scientifique en tentant de faire surgir les invariants de structure pour retrouver normes, règles et systèmes derrière les représentations, lesquelles sont bien souvent des récits. On peut, en effet, trouver un lien très étroit entre la science et le récit dans l'ethnologie. Celle-ci est fille du récit. Elle s'est, pour une large part, constituée à travers le déplacement de l'univers du récit vers celui de la science positiviste en construisant ses abstractions et ses concepts à partir des matériaux du récit. Un tel déplacement, un tel passage, s'opère par la médiation de l'ethnographie. Toute ethnologie est avant tout ethno-graphie (Goody, 1979). Celle-ci n'est pas seulement «la mise en scène de ce qui sépare le travail de terrain de l'élaboration conceptuelle; elle rend également possible ce passage en tant qu'appropriation et transformation, par la science, des matériaux du récit» (Bernard, 1998, p.256). Le récit ethnographique est lieu de passage, espace de médiation.

Analysant les rapports entre le récit et la sociologie, Bernard (1998) fait remarquer que celle-ci a toujours nié cette médiation pour ne reconnaître «entre elle et la vie des gens qu'elle étudie que la distance épistémologique afin de garantir sa légitimité scientifique» (p.258). Ce faisant, elle construit son objet par la mise à distance du récit. Contemporain du récit romanesque, il ne fallait pas confondre Balzac et Auguste Comte. Et pourtant, y a-t-il une différence de nature entre l'objet de la sociologie et celui de l'ethnologie si ce n'est la distance spatioculturelle entre les peuples qu'elles étudient ? En 1883 Béatrice Potter Webb, fille de Richard Potter, directeur du Great Western Railway et riche industriel anglais, commença ses enquêtes sociologiques dans les filatures de Londres sous le déguisement d'une fille de fermier gallois. Et en 1886, elle participa à la vaste enquête dirigée par Charles Booth sur la *Life and labour of the people of London* en se faisant engager comme couturière. De cette observation participante sur le terrain à la manière des ethnologues qui devait aboutir à ses premiers écrits, elle en tirait parallèlement une réflexion sur les conditions et les possibilités d'une science de la société. La sociologie, tout comme le récit romanesque, naissent à un moment où les grands systèmes de représentation du monde qui confiaient à une instance extérieure à la vie sociale - Dieu ou un récit fondateur - le soin d'expliquer le monde se sont effondrés. Ils sont tous deux fils et fille de la société industrielle, technicienne et mécanisée qui est, dans son développement, procès d'individualisation, atomisation de l'individu et qui tend à «imposer la conscience de soi comme modèle de représentation des relations à autrui et, par extension, des relations sociales» (Bernard, 1998). Ils sont tous deux une réponse à ce vide social. La sociologie a pour fonction de dire en quoi les individus forment une société, d'expliquer en quoi les individualités particulières constituent une communauté, d'affirmer l'unité qui en découle par delà les différences, les clivages, les conflits, les fractures.

Lorsque, en 1914, Wells (*in* Lepennies, 1990), adversaire intellectuel de Béatrice et Sydney Webb, affirmait que «le roman moderne est le seul médium à

l'aide duquel nous puissions discuter une grande partie des problèmes que l'évolution présente de la société entraîne avec elle», ne tentait-il pas de saper les fondements même de la jeune sociologie ? Depuis Auguste Comte, la naissance de la sociologie est marquée par une vive concurrence entre la raison instrumentale et la raison narrative; entre les impératifs de la pensée scientifique fondée sur l'analyse des faits et la place des sentiments, de la littérature et de l'expression de l'épanouissement de l'individu en tant qu'être social. Cette concurrence dure encore jusqu'à nos jours, et c'est le sens des analyses menées, aujourd'hui, par Taylor (1992) sur la crise de la modernité. Et, faisant écho à Wells, comme si le débat demeurerait encore vivace, Godbout (1999) affirme que «pour comprendre les transformations qui ont affecté la société québécoise d'aujourd'hui, les sociologues peuvent chercher, moi [romancier] j'ai la réponse».

Or, cette mise à distance du récit dans la sociologie ne consiste-t-elle pas plutôt en un refoulement de ce qui sans cesse guette les sciences sociales, à savoir que le récit risque de faire ressortir que la vie des gens est autre que ce qu'élabore à leur sujet le discours scientifique ? Sydney Webb était sociologue, homme politique et fondateur, en 1895, de la London School of Economics. Il avait une réputation de fanatique des faits. Sa rencontre avec Béatrice Potter en 1890, qui devait plus tard devenir son épouse, l'amena à réviser sa position et à comprendre que le monde ne se réduit pas à des syllogismes et à avouer «qu'il faut tenir compte de bien autre chose que de la logique et de la raison [car] ce que nous savons dépend de ce que nous ressentons» (Webb et Webb, 1978, p. 155). Quelques années auparavant, l'influence de la vie d'Auguste Comte sur son œuvre illustre bien, à partir de l'année 1845, les métamorphoses de sa pensée. Et si la littérature a joué un rôle décisif dans la place accordée au sentiment dans le rigorisme de la pensée du père du positivisme, l'ambition scientifique est concomitante du projet littéraire de Balzac. Celui-ci veut être aux sciences sociales ce que Buffon fut à la botanique. Il est caractéristique, en ce sens, qu'il avait projeté d'intituler son œuvre *Études sociales* plutôt que *Comédie*

*Humaine*. Cette ambition n'était sans doute pas tout à fait dénuée de fondement. L'œuvre de Balzac contient en effet une collection de «faits» sur la société de son époque. Elle représente, aux yeux d'un historien comme Taine et de philosophes et économistes comme Engels et Marx de vastes archives sur la nature humaine. Et Bourget (1906, p. 46) a pu parler dès 1902 de «l'enseignement sociologique» de la *Comédie humaine* au moment où Durkheim inaugurerait la chaire de sociologie à la Sorbonne. Celui-ci, d'ailleurs, ne sous-estimait pas les perspectives ouvertes sur la réalité que comportent les œuvres littéraires. Son ouvrage le plus proche de la réalité empirique, le traité sur le suicide, qui élabore une typologie des modes du suicide, comporte de nombreuses références aux œuvres littéraires de Lamartine, de Chateaubriand et de Musset. Il a trouvé chez les deux premiers une distinction, féconde pour la sociologie, entre le suicide égoïste et le suicide anémique. Et Marius-Ary Leblond, dans un livre au titre évocateur, *La société française sous la troisième République d'après les romanciers contemporains*, résuma de façon éloquente la position des sociologues de l'école durkheimienne. Selon lui, la littérature comporte de multiples avantages par rapport aux méthodes de recherche de la sociologie car

ce n'est plus la pénétration d'un historien, d'un spécialiste, enfermé dans son cabinet et comprimé dans sa spécialité qui analyse, juge, synthétise avec des partis pris de classe, de métier et de doctrine; ce sont vingt romanciers, des êtres intimement mêlés à la vie, en ayant joui et en ayant souffert, des témoins et des sujets, fidèles et sincères par la naïveté ou la vanité (*in* Lepenies, 1990, p. 83).

Ainsi en recoupant les textes, en articulant les éléments qu'ils en dégagent les uns par rapport aux autres, le sociologue arrive à extirper, à recueillir et à colliger d'un ensemble d'œuvres littéraires une fresque sociale et à élaborer un système sociologique. Les romanciers fournissaient ainsi aux sociologues la matière à partir de laquelle ils construisaient leurs concepts et leurs abstractions scientifiques.

Avec John Stuart Mill ce n'est plus l'utilisation des données recueillies dans la littérature qui enrichit la sociologie ou qui sert de matériaux à partir desquels s'effectue le travail d'élaboration théorique. Le récit n'est plus espace de transition. La

narration se retrouve au cœur même de la démarche sociologique, et le récit s'institue comme mode d'appréhension du réel et se présente comme l'instrument le plus approprié à la transmission du savoir développé par les sciences sociales. John Stuart Mill admirait le poète Wordsworth. Pour ce dernier, la distinction à établir n'était pas celle, courante à son époque, entre poésie et prose mais entre poésie et science ou connaissance des faits. Wordsworth était un poète à l'imagination frugale et sobre mais un peintre minutieux de la vie rurale et de la nature. La poésie était pour lui une quête de vérité générale. Il est plus facile, selon lui, à un poète qu'à un historien d'être fidèle aux faits. Sa poésie était une réaction émotionnelle aux avancées scientifiques de son époque. Elle ne transmettait pas de savoirs spécialisés mais la connaissance d'un être humain dans un environnement où la science devenait de plus en plus familière. La poésie était la science des sentiments. John Stuart Mill souscrivait entièrement à cette conception de la poésie qui est une forme profonde exprimant un sentiment intérieur, tandis que les romans qui relatent des actions et des événements étaient des objets superficiels. Le récit, selon Mill, représentait un stade primitif de l'évolution de l'individu et de la société. La narration, pour lui, correspondait aux formes de pensée enfantines et à celles des peuples primitifs. La poésie au contraire devait avoir recours à la philosophie qui lui apporte la vigueur intellectuelle et la profondeur nécessaires afin d'influencer durablement l'humanité dans l'expression des sentiments profonds de l'être humain. Ce mélange de science et de littérature se retrouvait de façon plus spécifique, chez Mill, dans un domaine où pourtant la narration domine : l'Histoire. L'œuvre de Carlyle sur la *French Revolution* réunissait selon lui les qualités de « minutie appliquée du chroniqueur à la vive imagination du poète » (*in* Lepennies, 1990, p. 98), faisant de cette façon ressortir l'aspect poétique des faits et la place des sentiments sur lesquels se fonde toute réalité sociale. Une telle œuvre, tout comme celles d'historiens comme Michelet ou Augustin Thierry, rendait la lecture des faits historiques et véridiques aussi agréable que celle d'un roman. Cette concomitance de la science et du sentiment chez Mill éclaire bien

l'ambivalence propre à ces premiers moments des sciences sociales. Pour Mill, la méthode expérimentale des chimistes tout comme la méthode déductive qui part d'hypothèses générales ne peuvent convenir à la sociologie. D'une part, les faits sociaux sont trop complexes pour être capable de les embrasser d'un seul tenant et être en mesure de proposer des applications pratiques, d'autre part en isoler un en particulier ne permet ni d'expliquer ni d'organiser la société dans son ensemble. Et il propose la seule méthode qui, selon lui, paraît acceptable pour la sociologie, à savoir la méthode historique ou méthode de déduction inversée: «L'histoire fournit, à condition d'être étudiée avec une scrupuleuse précision, des lois sociales empiriques. Le problème de la sociologie générale consiste à établir celles-ci et à les rattacher aux lois de la nature humaine» (*in* Lepennies, 1990, p. 100). Car pour Mill, l'histoire a tout légitimement un statut de science. Les historiens dégagent la signification des situations et des événements passés et déterminent leur place dans l'histoire de l'évolution de l'humanité. Ainsi, ils font apparaître les empreintes des processus qui aboutissent au présent, ce qui permet de prévoir l'avenir et d'y préparer convenablement les hommes. Ce sont les qualités littéraires et herméneutiques ainsi que la force heuristique de l'histoire qui garantissent sa place parmi les sciences. La logique des sciences sociales était donc subordonnée au talent de l'historien qui retraçait en une prose élégante et alerte les lignes de l'évolution historique sans jamais perdre le fil de leur cohésion tout comme le conteur rassemble les fils de son action. Ainsi, l'art littéraire, bien qu'occupant une position de subordination parce qu'il ne pouvait qu'évoquer des faits mis à jour par l'activité philosophique et scientifique, se retrouvait au centre même de la démarche sociologique.

Quelques années plus tard Béatrice Webb, qui accordait une grande importance au travail de terrain et à la description exacte des faits sociaux, arrivait au même constat. Elle récusait la sociologie académique qui partait de la théorie pour aboutir à des affirmations abstraites qui n'avaient plus rien à voir avec la vie concrète

des gens. À une époque où la sociologie ne disposait pas encore d'un objet spécifique ni de méthodes clairement définies, il était nécessaire de recueillir, classer et ordonner les faits et le meilleur moyen d'accomplir cette tâche, de comprendre ceux qui appartenaient à une autre classe sociale que celle du sociologue était «d'adopter leurs conceptions et voir les choses selon le même éclairage qu'eux». Elle se transformait alors en détective et en ethnologue qui espionnait la vie dans les filatures et les ateliers de couture. Bien qu'elle eût l'ambition de mener des études descriptives aussi impartiales que celles menées sur la flore et la faune en sciences de la nature, elle était en même temps persuadée que les tableaux statistiques et la sèche description des faits de société ne pouvaient rendre compte de la complexité du phénomène étudié. Le chercheur compétent en sciences sociales devait aussi disposer des qualités d'un romancier ou d'un auteur dramatique et le plus grand obstacle dans son travail scientifique pouvait bien être qu'il ne parvenait pas à ressentir une sympathie suffisante pour l'objet de son enquête.

Je songe, écrit-elle, à une évocation plus dramatique des faits que celle qu'on peut communiquer dans les tableaux statistiques et dans les notes explicatives qui les accompagnent - une certaine manière d'inculquer aux riches et aux pauvres, quant aux institutions sociales, la vérité que je puis mettre à jour - des illustrations des lois sociales, sous la forme de souffrances personnelles, et de l'évolution personnelle, et de la faute personnelle. Mais il faut que tout cela attende que j'aie *vraiment* découvert une loi, sociale (Webb, 1982, p. 298).

Au XVIII<sup>e</sup> et au XIX<sup>e</sup> siècle, époque de foi en la science, la concurrence fut vive entre littérature et science. «Le temps n'est pas loin où l'on comprendra que toute littérature qui se refuse à marcher fraternellement entre la science et la philosophie est une littérature homicide et suicide», affirmait Baudelaire (1976, p. 49). On pourrait également citer Flaubert et Zola, qui tous deux, fondaient le droit et la légitimité de la littérature à être science du social sur la supériorité que celle-là tirait des sentiments, de la passion, de l'expérience vécue, et donc du caractère humain qui la traverse et qu'elle charrie contre les expérimentations de la raison positiviste.

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, l'anthropologue Paul Radin publie *l'Autobiographie d'un Indien winnebago* (1926). Devant le succès de ce livre, son collègue Edward Sapir était prêt à faire de la fiction basée sur des histoires de vie réelles. Il encouragea ses collègues et ses élèves à recueillir des récits de vie et c'est ainsi que vit le jour *Soleil Hopi* (1982) de Talayesva, publié par Léo Simmons. Cet ouvrage, dit Lévi-Strauss,

réussit d'emblée, avec une aisance et une grâce incomparables, ce que l'ethnologue rêve, sa vie durant, d'obtenir : la restitution d'une culture par le dedans, comme un ensemble vivant et gouverné par une hiérarchie interne, et non comme un empilage arbitraire de coutumes et d'institutions dont la présence est simplement constatée. [Dans ce récit], la coutume, l'institution qui, envisagées du dehors, apparaissent comme de redoutables énigmes, s'éclairent à la lumière de l'expérience psychologique, immédiatement universalisable parce que psychologique (1943, p. 516).

En donnant accès à la subjectivité, le récit donne du même coup accès à la totalisation d'une culture, d'une société qui elle-même constitue une totalité, par le biais de l'expérience de vie qui intègre, articule le système relationnel de la société, relations de parenté, modes de subsistances, relations économiques, croyances religieuses etc., en une diégèse, en une totalité signifiante. Est-ce de la science ? Lewis se posait la question au début des années 1960, quand il publia *Les enfants de Sanchez* (1963). Ce livre est le récit croisé de quatre enfants d'un paysan émigré dans les faubourgs de Mexico. Oscar Lewis a entièrement réécrit les paroles des quatre frères et sœurs. «Ce que j'ai fait là, écrit-il, je ne sais pas si c'est de la science ou de l'art; probablement un peu des deux». Pourtant il est clair que ce livre n'est pas un peu des deux. Il constitue «un dépassement de l'antithèse entre science et art» pour Bertaux (1989) qui voit dans les sciences sociales, aujourd'hui, des disciplines qui conçoivent la société comme des éléments juxtaposés. Leur spécialisation fait qu'elles étudient séparément chaque aspect sans se préoccuper de leur articulation ni d'en faire la synthèse alors que dans la vie, l'économique, le politique, la famille, le loisir, la consommation, tout cela est articulé. La vie est synthèse, et elle «disparaît



du champ des sciences sociales quand elles se prennent pour des sciences exactes» (Bertaux, 1989, p. 31).

Ce divorce entre science et récit est aujourd'hui consommé et, si retour il y a, c'est au cinéma et à la télévision qu'on peut l'observer. Mais il est un autre domaine où le récit est véhicule de savoirs et de connaissances et où cette opposition entre récit et discours scientifique ne fut pas moins vive au XX<sup>e</sup> siècle, cette discipline déjà appelée au secours de la sociologie par Mill : l'Histoire.

### ***2.2.2 L'Histoire entre science et récit***

Dans un article paru dans la revue *Past and Present*, Stone (1979) analyse les raisons de l'échec de l'introduction de méthodes scientifiques quantitatives en Histoire. Dans cette discipline éminemment narrative où l'ambition de tout historien est de composer un récit en une prose élégante et raffinée, cette approche fut discréditée au début des années cinquante par les praticiens de la «nouvelle Histoire» qui ont réorienté la discipline vers une «Histoire scientifique». Les «nouveaux historiens» français de l'école écologico-démographique postulent que les variables décisives en Histoire sont les changements d'équilibre entre fourniture d'aliments et population, équilibre qu'on déterminera nécessairement par des études quantitatives, sur de longues périodes, de la productivité agricole, de l'évolution démographique et des prix alimentaires. Et ils prônent «qu'il n'est d'histoire scientifique que du quantifiable». Or puisque ces variables étudiées n'ont pas changé pendant cinq siècles, ils ont pu parler «d'Histoire immobile» en Europe occidentale du XIV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle. Les grands changements comme la Renaissance, la Réforme, les Lumières et la naissance de l'État moderne avaient tout simplement disparu, étaient portés au compte des pertes et profits, jetés aux oubliettes. De leur côté, les «cliométriciens américains» se caractérisent essentiellement par une méthodologie en laquelle ils ont une foi aveugle. Ils construisent des modèles qu'ils appliquent ensuite à différents objets. Leur prédilection va à l'histoire économique et au comportement

électoral tant des électeurs que des élus. Ce sont de grandes entreprises, commente Stone, qui nécessitent un travail d'équipe, un peu comme la construction des pyramides. Une armée d'assistants, des grandes quantités de données, des traitements par ordinateur et des méthodes mathématiques extrêmement complexes appliquées aux résultats. La méthodologie elle-même est douteuse, selon Stone. Peut-on se fier à des équipes d'assistants pour appliquer un codage uniforme à ces masses de documents divers et même ambigus ? Ne perd-on pas dans le codage une foule de détails décisifs ? Les formules mathématiques et algébriques ne finissent-elles pas par s'annuler d'elles-mêmes ? D'autant plus qu'il est impossible de vérifier, par aucune des méthodes traditionnelles, si les résultats sont dignes de foi puisque «les preuves sont ensevelies dans les bandes d'ordinateur qui ne sont pas publiques». Autant de questions soulevées par Stone. Mais il y a plus. C'est que la quantification n'a pas comblé les hautes espérances qu'elle avait promises. Après trente années de recherche, «nous sommes plus embrouillés qu'au départ». L'école française ne sait toujours pas pourquoi la population a cessé de décroître entre 1640 et 1740 dans la plupart des régions d'Europe. En Amérique, les grandes questions de l'esclavage sont toujours aussi insaisissables bien qu'on leur ait appliqué l'une des études les plus massives et les plus détaillées qu'on n'ait jamais combinées. Et Stone nous dit que

ce sont justement les études où l'on a investi avec le plus de prodigalité, qui mettent le plus d'ambition à rassembler des quantités énormes de données par les soins d'une armée de chercheurs, qui sont traitées le plus scientifiquement et par tout ce qu'il y a de neuf en fait d'ordinateurs, dont la présentation mathématique est la plus poussée : ce sont elles qui, à ce jour, se sont révélées les plus décevantes (p. 128-129).

Et Ginzburg (1979), faisant écho à Stone conclut que

depuis Galilée, la manière quantitative et anthropocentrique d'aborder les sciences de la nature a mis les sciences de l'homme dans un fâcheux dilemme : ou bien elles [les sciences de l'homme] se placeront à un faible niveau scientifique pour être en mesure d'atteindre à des résultats importants ou bien elles se placeront à un fort niveau scientifique pour atteindre à des résultats sans grande importance (p. 276).

Les anthropologues ont choisi le premier terme de l'alternative. Geertz (1980) a décrit, dans un récit, l'ensemble de la société balinaise à partir de l'observation détaillée d'un combat de coqs, et *Tristes Tropiques* (1955) de Lévi-Straus est non seulement un texte majeur de l'anthropologie moderne mais aussi un texte célèbre. L'Histoire non plus n'est pas devenue une discipline «scientifique». Et si la sociologie a pour objet de rendre compte de ce qui lie les individus en une communauté, de ce qui fait l'unité de la société, elle est incapable de penser la déviance, la marginalité ou l'exclusion; bref, elle est impuissante devant tout ce qui apparaît comme rupture du lien social, négation du vivre-ensemble, qu'elle abandonne à la psychologie et à la psychanalyse. Un même élément relie ensemble toutes ces sciences, toutes ces formes de savoir que sont l'anthropologie, l'histoire et la psychanalyse aussi bien que les sciences de l'éducation. Elles ont ceci de commun que leur objet est constitué, d'une part, de cas individuels, quand bien même cette individualité en question serait un groupe ou la société, et d'autre part, ces cas ne sont pas reproductibles. Et puisque les causes ne se répètent pas, il ne reste qu'à les induire de leurs effets, de leurs traces, des signes, des indices de leur présence. La stratégie cognitive qui se rattache à une telle forme de savoir, stratégie résolument tournée vers l'individuel, le particulier, consiste en l'interprétation de ces signes et de ces traces, geste éminemment narratif. La psychanalyse nous en fournit un bel exemple.

### ***2.2.3 La psychanalyse entre science et fiction***

Dans la cure analytique, l'analysant et l'analyste occupent des positions symétriques, mais non identiques bien sûr. L'analyste écoute le récit de l'analysant, récit qui développe toutes les ruses langagières possibles (Todorov, 1978b) afin de rendre vraisemblable un fantasme qui maquille une vérité refoulée. Cette vérité de l'inconscient que le symptôme travestit et altère recèle les failles de l'édifice symbolique de l'analysant. Celles-ci n'en affleurent pas moins en certains points du discours. Cette perte du signifié que manifeste le récit de l'analysant exprime le

manque à rétablir qui constitue l'horizon de la cure. Le travail d'interprétation consiste à reconstituer, à partir du récit entendu, le sens qui échappe à l'analysant. Le psychanalyste déplace et reporte le récit qui lui est livré sur la scène de l'inconscient, lieu qui recèle les véritables enjeux que le discours conscient ne peut préférer puisque cette vérité angoissante pour le Sujet ne peut être conceptualisée. Le travail d'élaboration conceptuelle que le psychanalyste opère par le truchement du récit n'est pas seulement déplacement d'un univers narratif vers celui de la science et des concepts. Le récit, ici, n'est pas simplement espace de médiation entre la vie et le discours scientifique, il est d'une part, ce qui rend possible ce discours, il le contient en ce sens que la vérité de l'inconscient est contenue dans le récit lui-même, il l'inclut et, d'autre part, il est le véhicule de ce discours scientifique. En effet, cette vérité restaurée par l'analyste l'est dans les mêmes termes que la parole de l'analysant, c'est-à-dire dans un récit. La cure psychanalytique procède d'un double mouvement : celui de la proclamation de la distance épistémologique, déclinée dans l'écoute d'un récit, comme compréhension et reconstruction de l'ordre symbolique d'une part, et d'autre part, celui de la restitution de cette vérité dans une narration qui la vraisemblabilise pour l'analysant, c'est-à-dire qui la lui rend acceptable. Le psychanalyste construit ses abstractions à partir des éléments du récit et ce travail d'élaboration théorique est la traduction de ce récit, qui déploie une logique ordonnée autour de pulsions inconscientes, en une logique, narrative elle aussi, compréhensible dans l'ordre symbolique afin de retrouver une cohésion inscrite dans la problématique intrapsychique. Ce travail prend appui sur les traces que cette vérité refoulée laisse dans le récit de l'analysant. Des traces infinitésimales, des signes, des indices qui permettent d'appréhender une réalité plus profonde qu'il serait impossible d'approcher autrement. Ordonner ces traces, ces rebuts, ces symptômes, ces données marginales de la conscience (Freud, 1978) en une totalité logique et cohérente s'apparente à un travail de policier-détective ou au geste du chasseur qui piste sa proie (Ginzburg, 1979). Opération de classification, de regroupement, d'organisation, c'est aussi le

geste du conteur car ici et là il s'agit de transformer des occurrences en événements, de leur assigner une finalité; il s'agit d'un «agencement de faits», d'une mise en intrigue. C'est pour cela qu'il est possible de retrouver et de reconstituer l'histoire secrète d'un psychotique à partir de son récit de vie fantasmé. Et cette réalité restaurée s'énonce sous une forme narrative.

#### ***2.2.4 Le récit et les sciences de l'éducation***

Tout comme les précédentes sciences que nous avons abordées, l'objet des sciences de l'éducation est l'humain, objet pour le moins ambigu. Et, cerner cet objet conduit inévitablement à s'appuyer sur les *traces* qu'il laisse. Et l'une des ces traces, la plus importante sans doute, est le récit. La pratique pédagogique, quand elle réfléchit sur elle-même, produit du sens à partir des énoncés des élèves et des événements qui ont lieu dans la classe. Des événements, c'est-à-dire des actions, des faits, des interactions que l'enseignant-chercheur tente de relier ensemble, d'articuler les uns par rapport aux autres en une totalité signifiante, en un récit. En ce sens, le récit est moyen d'approche et de connaissance du réel. Le savoir, ici, se situe et se construit à l'intersection d'une pratique professionnelle fondée sur la connaissance d'une réalité médiatisée par le récit de cette pratique. Le récit de pratique, le récit de formation ou le récit de vie sont instruments d'exploration des processus de formation, outils de construction de projets de formation; ils servent à faire des bilans et à planifier des réinsertions professionnelles ou sociales. Le récit est instrument de recherche et instrument de formation. Il est moyen d'objectivation d'un savoir expérientiel éprouvé qui permet de passer à sa formulation théorique dans le but d'améliorer ses outils d'intervention. C'est le sens et l'objectif des activités de constitution de dossiers professionnels ou de portfolio et de bien des stages en milieu scolaire qu'effectuent les étudiants en formation initiale des maîtres. «Les sciences de

l'éducation construisent des savoirs sur les situations, les pratiques» (Charlot, 1995, p. 67). Elles sont une science du particulier. Le récit donne accès à une pratique. Il est une voie d'approche du réel, un moyen de connaissance de la réalité. En voici quelques exemples :

- Nizet et Bourgeois (*in* Piret *et al*, 1996) analysent, à partir de récits, les transformations des représentations sociales chez des adultes qui suivent une formation afin d'en comprendre les processus en les mettant en relation avec la trajectoire sociale de ces adultes d'une part, et l'expérience de formation d'autre part.
- Raymond (1999) analyse les préconceptions sur la profession, préconceptions qui structurent les savoirs des étudiants en formation des maîtres, au niveau des savoirs disciplinaires, des savoirs didactiques et des savoirs pédagogiques. Cette analyse se fonde sur le récit du vécu scolaire et de la socialisation professionnelle de ces étudiants-maîtres et vise à développer des stratégies de re-construction d'une identité professionnelle cohérente.
- Almudever (1989) repère à partir d'autobiographies d'enseignants les traces du mythe de la *formation héroïque*, qui semble être l'un des mythes fondateurs de la profession, et qui constitue un des lieux où l'histoire de chacun trouve à s'articuler sur l'histoire d'un groupe, dans le projet d'établir des relations entre ces identifications mythiques et les pratiques pédagogiques mises en œuvre dans les classes, entre autres.
- Pineau (1983) utilise ou plutôt suggère et encadre la production de l'autobiographie comme instrument d'autoformation dans une perspective de transformation de soi. Utilisée comme outil de libération des potentiels enfouis en soi à la suite d'une histoire personnelle et sociale qui a sapé des projets de vie, l'autobiographie ici, s'apparente à la psychanalyse. Mais à la différence de celle-ci qui vise à se connaître soi-même tout en sachant et en étant conscient que cette connaissance sera toujours incomplète et trompeuse, le projet de Pineau vise à

assister l'adulte en formation dans une démarche d'autonomie et de prise en main de sa vie afin de réaliser des choses dont il se pensait incapable.

- Chené (1989) propose une méthodologie d'analyse du récit de formation en se fondant sur les acquis de l'école structuraliste qui conçoit qu'une séquence narrative minimale doit comporter trois moments, trois étapes obligées qu'elle rebaptise : *décision*, *acquisition* et *sanction*, et qu'elle inscrit dans une problématique éducative d'autoformation et d'autoévaluation.

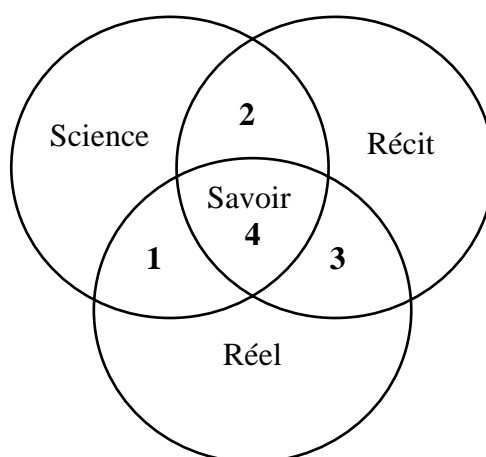
Quel que soit le côté par lequel on le prend, pour le chercheur et le formateur de maîtres comme pour l'élève en situation d'apprentissage, le récit a une même fonction: produire du sens, appréhender le réel, *son* réel, en l'ordonnant à un impératif d'intervention professionnelle ou à la réalité sociale et à un projet de formation. Comprendre sa vie ou son parcours éducatif afin de se positionner en tant que Sujet de sa formation, objectiver sa pratique professionnelle afin d'y apporter des correctifs en vue de la transformer et de l'améliorer, tenter de saisir les effets des apprentissages sur la trajectoire sociale et professionnelle des apprenants afin de les évaluer, déterminer les savoirs acquis antérieurement par les étudiants en vue de mieux ajuster son enseignement, une même constante se retrouve ici et là, toujours il s'agit de faire émerger le sens crypté dans l'épaisseur d'un récit.

La science use du récit, soit comme méthode de connaissance du réel et de transmission de cette connaissance, soit comme matière première sur laquelle elle se penche pour connaître le réel. Dans un cas comme dans l'autre, les mêmes opérations de sélection, de hiérarchisation, d'agencement, de mise en relation, d'ordonnement temporel se retrouvent. Saisir dans ou derrière un récit des déterminations sociales qui infléchissent un parcours, des névroses qui structurent une personnalité, des préconceptions qui influencent une pratique pédagogique ou des systèmes sociaux qui régulent la vie en société, l'enjeu pour le travail scientifique consiste toujours à mettre en évidence les mécanismes par lesquels s'élabore le récit. Il s'agit de repérer dans le récit la sélection et le choix des événements opérés, la hiérarchisation des

faits proposée, les nœuds de condensation d'événements qui surgissent, les déplacements privilégiés par le récit afin de faire émerger le système relationnel qui a présidé à la constitution du récit. Ce système relationnel peut donc être déduit du récit. D'un côté, il s'agit de produire un récit, de l'autre, de *lire* un récit. D'un côté, il s'agit d'interpréter le réel dans un récit, de l'autre, d'interpréter le récit pour comprendre le réel.

De ces rapports que le récit entretient avec la science que nous venons d'évoquer, nous pouvons les représenter à l'aide de notre premier schéma en remplaçant discours par science, étant entendu que science signifie, ici, pratique professionnelle.

### Schéma 2



L'intersection récit/science [2], représente l'espace du récit en tant qu'il participe du savoir élaboré par la science sous une forme discursive fondée sur la subjectivité et les intuitions. L'intersection récit/réel [3] donne accès à des faits, des occurrences organisés en événements soumis à la loi du récit. L'intersection réel/science [1] est le lieu de l'action, de l'immédiateté et de l'urgence, de la collecte des faits. Tandis que l'intersection [4] est l'espace du Savoir issu d'une pratique professionnelle (1) qui organise les faits collectés dans le réel (3) dans un discours narratif toujours empreint



de subjectivité (2). Il est clair que ces trois pôles sont en étroite et en constante interrelation, et les distinguer n'est qu'une opération théorique qui permet de nommer ce qui constitue la particularité et la singularité de chacun d'eux, et donc de ce qui y est à l'œuvre.

Organiser le réel dans un récit à la manière des sociologues, anthropologues et historiens ou retrouver le système relationnel inscrit en creux d'un récit à la manière des psychanalystes, anthropologues et chercheurs en éducation, d'un côté comme de l'autre il s'agit soit d'interpréter le réel dans un récit, soit d'interpréter le récit dans un discours théorique ou dans un autre récit. Il s'agit soit de l'organisation du réel dans un récit, soit de la mise à jour de cette organisation à partir d'un récit. Ici et là, la même connaissance des lois du récit et la même connaissance de la structure du récit sont à l'œuvre. Le chapitre 2.1 a montré comment s'effectue cette opération de structuration du réel dans un récit. Il nous faut aborder l'opération d'interprétation du récit et nous verrons que nous retrouverons, ici et là, les mêmes opérations, la même structure, la même organisation narrative. Car l'interprétation se situe dans l'échange qui intervient entre le texte du récit et le récepteur. Or, tout comme l'activité scientifique d'interprétation du réel dans un récit consiste à construire du sens en organisant celui-là selon les lois du récit, de la même façon, l'activité scientifique d'interprétation du récit consiste à traquer le procès de signification engendré par le récit selon ces mêmes lois. Cette opération d'élaboration du sens à partir du récit correspond au deuxième aspect du récit dans ses rapports avec le savoir : le récit comme message didactique.

### 2.3 Le récit comme message didactique médiatisé

La perception d'un récit implique un échange entre le récit et celui qui le reçoit. Le récit est un savoir transmis, une information donnée par le producteur du récit. Analyser un récit signifie que celui-ci est une interaction entre un texte et un lecteur, l'interprétation étant le résultat de cette interaction. Pour Denhière (1984), comprendre un récit revient à retrouver les opérations effectuées par le producteur du récit. Il existerait un rapport d'homologie entre les opérations de production et celles de compréhension d'un récit. Puisque nous nous situons dans une perspective de sémiologie de la signification, la question des processus mentaux mis en œuvre lors des activités d'interprétation aussi bien que celle des intentions du producteur du récit ne seront pas prises en compte. Par ailleurs ces questions ne trouvent que des réponses conjecturales puisque nous ne pouvons directement observer, mais supposer comme il le fait d'ailleurs, ni les opérations effectuées par le récepteur dans son processus de compréhension, ni celles du donateur du récit dans son activité de production. Le modèle qu'il élabore fait d'ailleurs ressortir clairement qu'il s'agit de suppositions. La représentation schématique qu'il donne des éléments qui composent les structures cognitives et les processus psychologiques mis en œuvre dans la compréhension et la mémorisation des textes est dite «hypothétique» (p. 28). Des processus mentaux mis en œuvre dans la production et la compréhension des récits, nous ne pouvons que les déduire du récit lui-même en faisant l'hypothèse que la structure formelle de celui-ci les explique. Notre objectif n'est pas de décrire des processus mentaux supposés, mais de dégager le schéma structural capable de rendre compte du système à partir duquel les messages narratifs signifient, à partir desquels ils sont produits, organisés, transmis, perçus. Mais les recherches en psychologie cognitive ont élaboré deux concepts qu'il est utile de visiter afin d'écartier un certain nombre de malentendus : ceux de «cadre de connaissances» et de «macrostructure sémantique».

Ces recherches ont établi que si la structure syntaxique d'un texte est importante pour déterminer sa signification par le récepteur, et la structure sémantique utile pour construire la représentation qu'il en a, elles ne font pas nécessairement partie de la représentation de ce qui est dit par l'énoncé (Bransford et Franks, 1971). Ce qu'élaborerait et garderait en mémoire le récepteur serait une représentation du contenu du texte, de ce qui est signifié par le texte, et non une représentation du texte lui-même, de ses structures linguistiques. Le fait que la compréhension d'un texte n'est pas fonction de sa structure syntaxique ou sémantique a été établi par Johnson-Laird et Garnham (1980). Ces auteurs postulent que la compréhension des textes est fonction de *modèles mentaux*. Ces modèles mentaux sont, d'une part, semblables à l'univers réel ou fictionnel décrit dans le texte et, d'autre part, indépendants des structures syntaxique et sémantique du texte. Cette théorie a ouvert la voie à des recherches sur ces grandes unités de contenu appelées «macrostructures sémantiques» (van Dijk, 1977), «cadres de connaissances» (Minsky, 1975), «script» (Schank et Abelson, 1977) ou «schéma» (Rummelhart, 1975).

Ces recherches partent d'un présupposé établi par Ausubel (1963) selon lequel les connaissances sont organisées selon un ordre hiérarchique, à la manière des poupées russes, et logique, c'est-à-dire qu'elles entretiennent des relations, les notions et concepts abstraits incluant les notions et concepts moins abstraits dans un rapport de subordination et de coordination. Il y a donc un préalable à cette théorie : les structures cognitives existantes. Car, pour que se réalise l'acquisition d'un nouveau concept, il faut bien que ce dernier s'intègre et s'incorpore à un cadre déjà existant. Nous n'entrerons pas dans cette recherche des origines. Mentionnons seulement que Denhière (1984) postule que

les connaissances que nous avons acquises sont organisées sous une forme propositionnelle. Ce qui explique que les énoncés que nous produisons dans le but de modifier l'état des connaissances et des croyances de notre interlocuteur ont eux-mêmes une structure

propositionnelle et, par là, sont susceptibles d'être analysés en propositions (p. 23).

Et il montre qu'un texte peut, par l'analyse, être réduit à la proposition. Ces auteurs postulent donc des cadres de connaissances ainsi organisés et emmagasinés en mémoire autour de situations stéréotypées et socialement stabilisées. Ces cadres de connaissances font donc référence aux structures mentales. À partir de ces postulats, Bower, Black et Turner (1979, p. 179) ont ainsi présenté l'exemple classique du cadre de connaissances, ou schéma, du concept /restaurant/.

Un cadre de connaissances est une représentation de situations, d'événements et d'actions typiques. Il n'est pas uniquement un réservoir de données statiques. Il contient également des procédures dynamiques qui guident nos actions dans des circonstances données. C'est à partir de ces cadres de connaissances que nous effectuons les actes cognitifs que nous posons tels que percevoir, agir et comprendre. Le traitement d'une information nouvelle dépend donc de notre connaissance conventionnelle du monde. L'information nouvelle, celle d'un texte ou d'un récit par exemple, activera un cadre donné qui permettra de la reconnaître et de la traiter. Cette information nouvelle s'intégrera au cadre, la modifiera ou organisera de nouvelles relations entre les divers éléments du cadre. Considérant qu'aucune formulation de la théorie des *cadres de connaissances* n'était satisfaisante, van Dijk (1977) a précisé son statut et a distingué la notion de cadre de la notion de *concept* car «si tout ce qui est dans notre mémoire sémantique est un cadre, la notion perd de son intérêt» (p. 68). Et il analyse les conditions dans lesquelles on peut dire qu'un concept constitue un cadre de connaissances.

Les notions de *Concept* et de *Cadre* sont toutes deux des structures cognitives. Un concept est la représentation mentale abstraite d'un *étant*, d'une relation ou d'un fait ainsi que des propriétés de ces étants à laquelle on peut attribuer une valeur dans notre monde ou dans un monde possible. Ainsi le concept de /chaise/ est un concept d'étant qui possède de nombreuses valeurs dans notre monde tandis

que celui de /soucoupe volante/ n'en possède que dans un monde possible. De la même façon, /rouge/ est une propriété possible; /amour/, une relation possible, et /un garçon (est) malade/ est un fait possible. Le spectre sémantique que recouvre un concept est donc plus étendu que celui d'un signifié<sup>1</sup>. Si le concept d'un fait est une structure complexe, cette complexité se retrouve déjà dans les concepts d'étant. Le concept /homme/ qui actualise un *étant* particulier, par exemple /Paul/, possède la caractéristique d'être constant à travers une série de situations - Paul reste le même toute sa vie quels que soient les changements biologiques, psychologiques ou cognitifs qui affectent son corps et son esprit - tout en étant une fonction qui actualise plusieurs concepts tels que /mâle/, /frère/, /fils/, /père/, /professeur/, /mari/, etc. Tout comme le concept d'un fait le démontre, on peut dire que tout concept constitue une opération sur un espace sémantique en sélectionnant un certain nombre de concepts de propriétés qu'il combine pour constituer un *étant* discret, distinct et identifiable dans un monde possible. Cette combinaison signale, en outre, le rapport hiérarchique et relationnel qu'entretiennent les concepts. Les concepts complexes fonctionnent de manière identique en combinant plusieurs autres en une organisation hiérarchique et logique. Ainsi le concept /fête/ est une unité discrète, identifiable et satisfaisant au critère de contiguïté spatio-temporel. On peut distinguer une fête d'une autre fête et d'une non-fête.

Le concept est à la base de nombreuses activités cognitives comme la perception, la compréhension, l'action, la pensée réflexive, etc.; activités qui elles-mêmes commandent et déterminent, en raison des nécessités du langage naturel, l'acquisition inductive de l'image conceptuelle du monde (van Dijk, p. 69). Le concept constitue la fondation sur laquelle repose la mémoire sémantique que tout individu construit dans cette relation pendulaire entre la perception et l'appréhension du monde. Lorsque nous percevons le monde ou lisons un texte, les processus cognitifs d'interprétation sont fonction de l'identification des valeurs des concepts

---

<sup>1</sup>Pour la distinction entre 'concept' et 'signifié', voir Le Ny (1979).

emmagasinés en mémoire. Un concept, ou sa formation, suppose déjà une activité cognitive puisqu'elle est, à la base, une structuration, une organisation hiérarchique et logique de plusieurs concepts. De la même façon, notre système conceptuel est un ensemble ordonné qui établit des relations entre les concepts pour former des réseaux conceptuels. Un réseau conceptuel ne définit pas un rapport hiérarchique entre les concepts mais dessine un tissu relationnel. Par exemple, le réseau conceptuel /garçon/ comprend /mâle/, /barbe/, /virilité/, etc.; celui de /chaise/ comprend /mobilier/, /s'asseoir/, /siège/, /maison/, etc., et celui de /malade/ inclut /santé/, /médicament/, /hôpital/, etc. /Maison/ est peut-être un concept plus complexe que /chaise/ mais peut faire partie de son réseau conceptuel, tout comme /chaise/ fait partie du réseau conceptuel de /maison/, bien sûr. Ces réseaux conceptuels font partie de notre mémoire sémantique.

On appellera champ conceptuel<sup>2</sup> les relations entre concepts, incluant implicitement les concepts des réseaux qui peuvent en faire partie, relations qui constituent des faits possibles mais non nécessaires, par exemple entre /garçon/ et /malade/. Un garçon peut ne pas être malade et un malade n'est pas nécessairement un garçon. Tous deux font partie de notre mémoire sémantique mais non leur relation. Tous deux peuvent être actualisés mais c'est l'événement qui assure leur relation. La mise en relation de deux champs conceptuels constitue un traitement cognitif de perception, de pensée, de compréhension de l'événement. Elle est production de signification. Les champs conceptuels instaurent des relations entre les différents concepts et ces relations les soumettent à un processus de sémantisation. Elles sont à la base de nos activités cognitives complexes. Les objets du monde peuvent être décomposés en éléments terminaux comme les atomes ou les particules subatomiques. Il n'en va pas de même sur le plan cognitif. Tout concept est en relation avec d'autres concepts. Tout concept peut être ordonné comme partie d'un

---

<sup>2</sup>La notion de "champ conceptuel" ne se retrouve pas chez van Dijk mais nous croyons qu'elle recouvre bien les réalités qu'il décrit.

champ ou de plusieurs champs conceptuels. Tout concept est susceptible de former de nouveaux champs conceptuels avec des données d'entrée nouvelles. Le concept /maison/ peut faire partie d'un champ conceptuel qui peut inclure /jardin/, /rue/, /ville/, /voiture/, /garage/, /pollution/, /pelouse/, /tondeuse/, /cheminée/, /ciel/, /façade de rue/, /jardiner/, /peindre/, /nettoyer/, etc. Même si nous avons la représentation de chaque concept de ce champ, nous n'avons pas cependant une représentation générale de leur somme, et pourtant, ce champ peut constituer le point de départ de relations multiples et variées.

Et c'est à ce niveau, celui des fondations d'une théorie de la formation des concepts, que van Dijk introduit la notion de *cadre de connaissances*. Un cadre de connaissances est une structure conceptuelle qui agit comme principe d'organisation supérieur des concepts et des champs conceptuels. En un certain sens, le concept /porte/ et le concept /restaurant/ peuvent être appréhendés à un même niveau. La porte possède des caractéristiques et des propriétés qui la distinguent. De plus, /porte/ peut constituer un champ conceptuel avec /maison/ ou /avion/, avec /briser/ ou avec /construire/. Mais ses propriétés semblent épuiser sa signification et «le concept n'organise pas notre connaissance au-delà de ces propriétés» (p. 70). Le concept /restaurant/ peut être vu sous le même angle. D'un certain point de vue, en effet, «l'unité /endroit public où l'on peut manger/ n'est pas significativement différente de l'unité /objet couvrant une entrée/». Mais le restaurant est aussi le lieu d'actions d'*étants* humains et le concept, lorsqu'on y pense, peut renvoyer non seulement à des objets, à des propriétés et à des personnes mais également à toute une série d'événements, de faits, d'actions et de relations entre tous ces éléments. Ces valeurs attribuées à cette extension du concept, van Dijk les appelle des *épisodes*. Un *cadre de connaissances* est donc constitué d'épisodes qui sont des groupes de concepts et de champs conceptuels *typiquement* reliés et *socialement* stabilisés. Un cadre de connaissances prend appui sur les champs conceptuels qui instaurent des relations possibles mais non nécessaires. Le cadre relie ces événements de façon *typique*. Les

relations entre /chaise/, /manger/, /table/, /céréale/, /œuf/, par exemple, ne sont pas nécessaires mais possibles. Leur association peut être organisée par le cadre /petit déjeuner/. Il y a donc manifestement une contrainte culturelle qui doit être prise en compte dans le *cadre de connaissances*. Le concept /restaurant/ forme un réseau de propriétés nécessaires. Il y a des *individus*, des *étants* qui font nécessairement partie d'un restaurant mais le cadre /restaurant/ associé à ce concept implique «toute une série d'objets, d'événements et d'actions qui sont des parties typiques des épisodes restaurant» (p. 72). Un cadre constitue un bloc de connaissances conventionnelles du monde; il est le lieu de nos savoirs, de nos croyances, de nos opinions, de nos préconceptions en fonction desquels les membres partageant une même aire culturelle perçoivent le monde, un texte qu'ils lisent ou un film qu'ils regardent et anticipent des actions et des interactions. Le *cadre de connaissances* correspond à ce que les théoriciens du cinéma appellent, sans le définir ni préciser son statut il est vrai, le «savoir encyclopédique» du spectateur (Gardies, 1993).

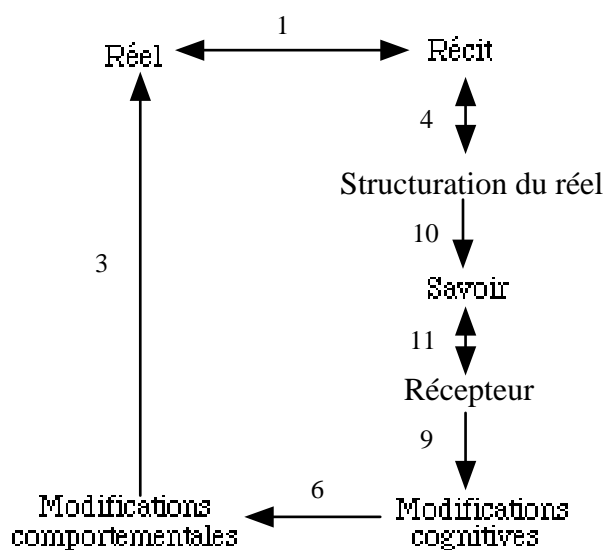
Par ailleurs, le concept de *cadre de connaissances* s'articule à celui de *macrostructure sémantique*. Notre système conceptuel est ordonné. Il possède une structure. Des concepts, des relations, des réseaux conceptuels, des champs conceptuels ordonnés à des cadres de connaissances font partie de notre mémoire sémantique. Cette structure hiérarchique et relationnelle est fondamentale et générale. C'est à partir de cette fondation que nous disposons de catégories nous permettant de percevoir et d'interpréter non seulement notre monde, mais aussi tout monde possible (van Dijk, 1977). Ainsi le concept /soucoupe volante/ qui n'a pas de valeur dans notre monde actuel mais peut en avoir une dans un monde possible, dans un récit de fiction par exemple. Ce monde possible doit nécessairement être compatible avec le nôtre, c'est-à-dire qu'il doit justifier, à partir d'éléments puisés dans notre monde, l'existence d'un tel objet de sorte que nous puissions lui attribuer une valeur dans ce monde possible. Et c'est là un des artifices qu'utilise le récit de fiction pour renvoyer à la réalité. Un monde possible n'est pas nécessairement un monde fictif. Un monde



possible peut être en tous points conforme au nôtre ou être un monde fictif. C'est le monde construit par un texte, et que van Dijk appelle *macrostructure sémantique*; c'est ce que les théoriciens du cinéma ont nommé la *diégèse* (Souriau, 1953). Mais si tout récit, fictionnel ou factuel, se définit en fonction d'une diégèse ou macrostructure, le récit de fiction doit comporter des traits qui le distinguent du récit factuel. Il nous faudra donc les distinguer.

Cependant, les notions de *cadre de connaissances* et de *macrostructure sémantique* appellent quelques remarques. La première s'appuie sur les contenus présentés par, et présents dans le texte tandis que la deuxième s'appuie sur les contenus construits par le texte. Or la lecture d'un récit est toujours construction de sens, production de signification. La notion de cadre de connaissances permet l'identification et la reconnaissance d'éléments de contenu véhiculés par le récit. Elle peut tout au plus servir également à expliquer la part de contenu que le récepteur injecte dans le récit, tant il est vrai que toute perception d'un récit est un dialogue avec le texte. Cependant, trop dépendante des contenus, elle ne va pas au-delà de cette activité d'identification et n'explique pas l'activité d'appréhension du récit en tant que totalité. Or, la lecture d'un récit, quelque fragmenté qu'il soit, comme un récit audiovisuel par exemple, consiste en une opération de retotalisation qui l'appréhende dans un ensemble. Il y a, dans la perception d'un récit, un incessant jeu pendulaire entre ce qui est déjà thésaurisé comme contenu et ce qui advient de nouveau et cherche à prendre place. Cette activité n'est possible que sur la base d'une structure qui, seule, permet d'intégrer les éléments nouveaux à ceux antérieurement capitalisés, structure qui seule permet de subsumer ce processus de sommation, de comparaison et de classement en l'orientant vers une fin. Cette activité n'est possible que sur la base d'une structure, d'un schéma narratif, vide de contenu, mais qui organise le message, et c'est la connaissance de cette organisation qui est le fondement de toute activité de lecture et d'interprétation, et donc de construction du savoir transmis par le récit. Le schéma qui suit tentera d'expliquer le récit comme message didactique.

Schéma 3

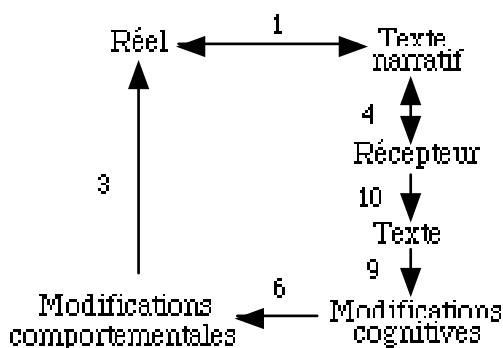


Le réel est le référent ultime du récit [1]. Cependant, en fonction de ses propres lois discursives qui comprennent, quand c'est le cas, ses possibilités de fictionnalisation, il est toujours déjà organisation de sa matière première, c'est ce que signifient les doubles flèches en [1] et en [4]. Cette structuration du contenu, puisé du réel et/ou imaginé, est production d'un savoir [10]. Ce savoir est inextricablement imbriqué et indissociable, tant de la forme narrative qui a structuré le contenu que du système sémiotique, du support, qui le véhicule [1] et [4]. Le mot «texte» évoque cette articulation indissociable du contenu avec le système sémiotique qui le prend en charge. Aussi pouvons-nous remplacer cet axe par l'expression «texte narratif», les relations [4], [10] et [11] devenant la relation [4].

Le récepteur reçoit ce message dans un dialogue qu'il instaure avec le texte du récit, signifié ici, par la double flèche en [11]. Cela signifie que le processus de lecture est aussi introduction de contenus dans le récit par le lecteur sur la base de son

propre savoir encyclopédique. Quand un récepteur reçoit un texte, il construit la signification du texte. Cette construction s'effectue à partir des informations contenues dans le texte, mais également à partir d'informations que le récepteur y apporte en fonction de ses connaissances. Toute lecture est donc interprétation, production de texte, élaboration d'un savoir; d'autant que lorsqu'il s'agit d'un travail d'analyse de récit audiovisuel, ce dernier est interprété et traduit dans un autre système sémiotique, la langue. Le récepteur restitue sa perception du récit dans un autre texte. Nous pouvons donc modifier le schéma précédent comme suit, la relation récepteur-texte devenant la relation [10], comprenant les mêmes étapes «structuration du réel - savoir», le réel étant, ici, représenté par le texte du récit :

**Schéma 4**



Ce savoir sur lequel le récepteur fait fonds pour aborder un récit comporte deux aspects, homologues à ceux qui composent le texte narratif. Il est un savoir scientifique, ses connaissances des principes qui structurent la narration; et il est un savoir culturel, ses connaissances conventionnelles sur le monde. Aborder un récit, c'est l'interpréter selon les deux dimensions de ses mécanismes formels et du contenu qu'il véhicule sur le monde. Ce qui est dit est inséparable de la forme dans laquelle s'exprime la chose dite. Or tout récit vise, d'une part, à inculquer un savoir sur le monde en vue de modifier la perception que le récepteur a sur le monde [9] et de changer son comportement [6] dans le monde [3]; et d'autre part, à atteindre ce but

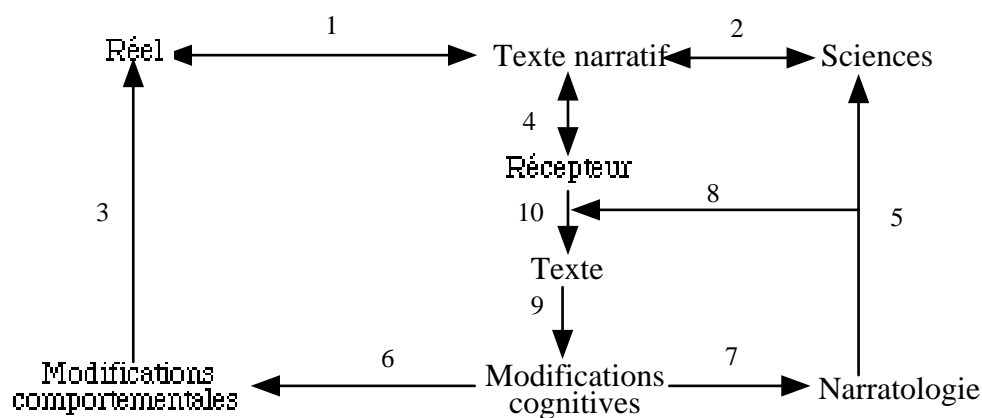
par un récit singulier qui utilise toutes les potentialités formelles de la narration de telle sorte qu'il constitue en soi un objet d'étude pour la connaissance du récit lui-même. Le savoir que le récit véhicule comporte donc deux dimensions : une dimension cognitive et une dimension pragmatique, qui, nous le verrons, ne sont dissociables que théoriquement. La dimension cognitive cristallise deux pôles, l'un des deux contenant la dimension pragmatique : le pôle contenu et le pôle scientifique.

1.- *Le pôle contenu* signifie que tout récit apporte des informations sur le monde, informations qui peuvent enrichir ou modifier le savoir du récepteur sur le monde, c'est sa fonction didactique dans sa version académique. Mais, à terme, ce que vise le récit est la modification des comportements du récepteur dans le monde, c'est sa fonction didactique dans sa version pragmatique. La fonction pragmatique est donc une positivation de la dimension cognitive que le récit tente de réaliser par le biais de ses stratégies argumentatives, lesquelles relèvent de la technique narrative. De même que le savoir contenu et véhiculé par le récit est indissociable de la forme narrative et du support qui le prend en charge, de la même façon la fonction argumentative qui vise à faire croire en faisant croire répond elle aussi de la technique narrative spécifique à un support qui soumet ce savoir à une visée, sociale, idéologique, éducative, artistique, bref, une visée toujours inscrite dans un ordre symbolique. C'est la fonction sociale de légitimation d'un savoir par le récit. Ce premier pôle réfère aux points 1.1.1 et 1.2 du premier rapport entre récit et savoir que nous avons posé en première hypothèse (chap.1), mais ouvre la voie au pôle scientifique du récit.

2.- *Le pôle scientifique* signifie que la perception d'un récit implique un savoir technique. Que ce savoir soit scientifique ou extra-scolaire importe peu. Chacun possède une compétence narrative. La forme narrative est transculturelle et trans-historique mais «l'homme se l'est créée il y a si longtemps qu'il a réussi à oublier sa vraie nature» (Kibédi Varga, 1989, p. 65). Comprendre un récit, c'est comprendre les mécanismes de structuration et de codification d'un contenu en référence à la forme

narrative qui est un mode particulier d'appréhension du réel. C'est cela que nous pourrions appeler un *cadre de connaissances*, c'est-à-dire un principe, une structure, vide de contenu en fonction duquel s'ordonnent des connaissances. Tout récit est actualisation d'une des possibilités du récit. Tout récit, en même temps qu'il véhicule une information sur le monde, informe sur la structure du récit parce que tout récit est un échantillon réalisé du modèle général et idéal du récit, en ce qu'il codifie, structure de façon singulière le contenu qu'il transmet. Tout récit peut donc être saisi comme objet d'étude par la science du récit, la narratologie. Ce savoir technique que le récit implique peut se trouver confirmé, modifié ou contesté. Un récit, par exemple, qui bouleverse les conventions narratives traditionnelles modifie notre savoir technique sur le récit. La connaissance des lois générales du récit, et de celles spécifiques à un support particulier, donne accès au savoir véhiculé par le récit et à la mise à jour des stratégies rhétoriques utilisées pour soumettre le récepteur à un point de vue qui légitime un savoir. Ce deuxième pôle réfère au point 1.1.2 du premier rapport entre récit et savoir de notre première hypothèse. Nous pouvons à présent compléter le schéma 4 par le suivant :

**Schéma 5**



Le savoir véhiculé par le récit est structuré selon les lois qui gouvernent la mise en forme narrative du support utilisé, et il en est indissociable. Ce savoir construit par le

récepteur à partir du récit peut ou non donner lieu à des modifications cognitives [9], c'est ce que vise tout récit dont le but ultime consiste en ses effets pragmatiques [6 et 3]. Accéder à ce savoir et aux mécanismes qui structurent la visée pragmatique revient à déconstruire le récit pour retrouver son fonctionnement, son système textuel, qui est la combinaison singulière des codes qui organisent le contenu [7]. Le récepteur peut, du texte narratif, déduire un texte de façon «naïve», c'est la relation [10], ou de façon «scientifique», c'est la relation [8]. C'est dire que toute analyse dite scientifique de récit doit être productive en ce sens qu'elle doit permettre, non pas de retrouver la «vérité» du récit, mais de mettre à jour le contenu et le savoir, de faire éclore le sens enfoui dans l'opacité du récit, serti dans le tissu relationnel que réfracte l'agencement textuel par lequel transite ce contenu. Ce savoir déduit du texte narratif est donc un savoir double : il peut être un savoir scientifique, narratologique, et il est un savoir sur le monde, celui que vise à imposer le récit. Mais ce savoir sur le monde inscrit dans le récit révèle en même temps la structure et l'organisation du monde à partir duquel les occurrences ont été prélevées et élevées au rang d'événements. En effet, si un récit est un texte narratif, c'est-à-dire une combinatoire de codes, il y entre nécessairement dans le récit des codes externes, des codes non spécifiques à ceux du support qui le véhicule et au code narratif proprement dit. C'est ce dont témoigne la notion de diégèse (ou de macrostructure sémantique) qui est le *monde narratif* en fonction duquel des valeurs peuvent être attribuées aux contenus véhiculés par le récit. Ces codes non spécifiques sont largement des codes culturels comme, par exemple, le code architectural, le code des relations amoureuses, le code judiciaire, le code des relations parentales, etc. Les codes liés au support et à la narration relèvent, bien sûr, également de la culture. Le code de la *perspectiva artificialis* qui structure l'image cinématographique est historiquement daté (Baxandall, 1985; Damisch, 1987) et le code narratif lui-même, bien que largement anthropologique, connaît, du moins sous la forme moderne et occidentale du roman, une histoire qui l'inscrit dans une culture donnée (Fusillo, 1991). Mais ce sont des codes spécifiques qui règlent

l'émission et la compréhension des messages, ils structurent en narration un contenu puisé du réel et/ou prélevé de l'imaginaire, contenu qu'ils contribuent également à constituer en grande partie. Ce savoir qu'implique le récit donne ainsi accès à l'organisation sociale de la société qui l'a produit, aux préconceptions qui le traversent, aux déterminations sociales qui ont façonné un parcours individuel, aux normes qui lient entre eux les membres d'un groupe social, etc. Le récit donne accès à un contexte socioculturel et en ce sens il est une passerelle entre l'empirique et le théorique, un espace de transition entre le réel et la science [5]. Ce travail d'élaboration conceptuelle que produit la science à partir du récit, en tant qu'il est appropriation et transformation des matériaux du récit, signale la non-transitivité de la relation Réel [1], Récit [2], Science, ce que manifestent les pointillés en [2]. En effet, si le récit est passerelle entre le réel et la science, ce «passage» dont il est le médiateur est fondamentalement temporisation, détour par l'analyse scientifique du récit. Ce travail de conceptualisation scientifique n'est possible que par la voie que dessinent les relations [1,4,10,9,7,5]. La place du récit, dans son rôle d'espace de transition, n'est pas qu'un simple moment, une mise en scène de la vie quotidienne, un enjambement. Cette place, bien plus souvent qu'autrement, se situe dans la *forme* même de cette mise en scène. Le récit est un dispositif de structuration du réel que la science a pour tâche de déconstruire afin de construire le sens tissé et qui se loge dans les méandres du système textuel. Les travaux de Propp qui ont inauguré l'analyse structurale du récit n'étaient qu'une partie adventice de son travail d'ethnologue. Ce travail a pourtant eu une grande fortune dans les orientations subséquentes de l'ethnologie : Lévi-Strauss (1960) se pencha particulièrement sur la méthodologie de l'analyse du récit. Dans d'autres disciplines, une approche scientifique du récit se révéla incontournable. En psychanalyse, Lacan et Kristeva scrutent le récit du psychotique; en sociologie, Battagliola *et al* (1993) s'interrogent; en sciences de l'éducation, Chené (1989), à la suite de Powell, signale l'urgence de la question de méthode. Ce travail scientifique qui n'a parfois que subsidiairement le récit pour objet

comporte néanmoins des retombées théoriques pour la narratologie elle-même, c'est ce qu'exprime la double flèche en [2]. Le récit, en tant que dispositif de structuration du réel, réclame, autant lorsqu'il est appréhendé par la science comme passerelle que quand il est appréhendé comme message didactique, le même travail de construction de sens. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit de faire surgir un sens tapi dans le palimpseste narratif. La visée de la science qui s'approprie le récit comme matériau est, certes, différente de la posture qui l'appréhende comme message didactique. Mais que le récit soit appréhendé par la science comme matériau, ou qu'il soit appréhendé comme message didactique, l'étude de son contenu nécessairement suppose l'étude de la forme de son contenu puisque le savoir inscrit en son creux n'est jamais une donnée immédiate mais toujours doit se construire.

Dans son appropriation des matériaux du récit, la science met à jour des configurations signifiantes qui ne sont ni le propos immédiat ou explicite ni la visée première de l'histoire racontée. L'horizon du travail scientifique est d'articuler les contenus, puisés d'un ou d'un ensemble de récits, dans un discours de production conceptuelle. Ce geste de transformation des éléments du récit a pour visée de retrouver, derrière le récit, les normes et les structures socioculturelles qui ont informé et façonné les codes qui le constituent. La science dégage ainsi, des matériaux du récit, un ensemble de catégories, structurées et organisées en système, capables de rendre compte du réel, une théorie à pouvoir explicatif. C'est l'objectif même de toute activité scientifique qui vise à être instauratrice de discoursivité. Un geste analogue accompagne la posture qui appréhende le récit comme message didactique. Pour l'analyste, il s'agit de faire surgir et de débusquer le sens implicite recouvert par l'histoire racontée. L'analyse d'un récit n'a d'intérêt, sur le plan scientifique et didactique bien sûr, qu'autant qu'elle rend possible de dévoiler des configurations signifiantes imbriquées dans l'entrelacement des codes qui le constituent et où elles viennent s'y impliciter, dans la mesure où, en tant que dispositif de structuration du réel, les codes, spécifiques et non spécifiques, qui



l'instaurent sont eux-mêmes tributaires de l'histoire - sociale et culturelle - des formes et des représentations. Ainsi, le récit charrie avec lui une épaisseur culturelle inscrite dans les codes qui le constituent et qu'il contribue tout autant à constituer; car tout récit est le lieu d'utilisation de codes qui, en tant que système, le dépassent, mais qu'il utilise selon ses propres finalités. Ainsi, l'analyse d'un récit n'a jamais affaire à un narratif *pur* mais relève aussi du symbolique.

Que le récit soit abordé comme espace de transition entre le réel et la science ou qu'il soit saisi comme message didactique à visée pragmatique, une même exigence s'impose : celle de l'étude des structures narratives tant au niveau où elles sont indépendantes des supports qu'à celui où elles sont fonction des matières de l'expression. L'étude d'un récit ne peut faire l'économie d'une réflexion sur les matières de l'expression du support qui le véhicule. En outre, l'étude du récit en tant qu'*objet* de connaissance, c'est-à-dire l'étude des structures narratives, du code narratif lui-même, révèle les potentialités du récit en tant que *moyen* de connaissance.

Jusqu'à présent, nous avons indistinctement parlé de récit factuel et de récit fictionnel. Nous n'avons pas non plus fait de distinction entre le récit oral, le récit écrit et le récit audiovisuel. Or notre corpus est constitué d'un récit fictionnel audiovisuel. Il nous faut clarifier ces deux points. Mais la structure formelle du récit que nous dégagerons sera valable tant pour le récit fictionnel que pour le récit factuel. Après cela, nous pourrions passer à la fonction de socialisation du récit.

#### **2.4 Récit fictionnel et récit factuel**

Nous prendrons pour identiques le récit oral et le récit écrit puisque tous deux ont pour véhicule la langue, bien que les conditions de production et de réception soient différentes ici et là. Mais ce qui importe, c'est le système sémiotique utilisé, la langue. Par contre, le récit audiovisuel comporte des spécificités langagières, structurelles et syntaxiques qui modifient la nature même de la narration. Dans un

premier temps, nous distinguerons donc le récit factuel du récit fictionnel pris en charge par l'écrit et, dans un deuxième temps, nous ferons cette même distinction dans le cas du récit audiovisuel. Cette démarche est nécessaire puisque, d'une part, les théories du récit ont d'abord été développées dans le cadre de la littérature, ayant donc pour objet le récit écrit, et d'autre part, parce que les emprunts de la théorie du cinéma à la littérature sont aussi courants que l'inverse depuis que celle-là s'est développée, et les échanges entre les deux champs disciplinaires sont multiples. Par ailleurs, si l'autobiographie donne accès à la subjectivité d'un sujet d'énonciation individuel, qui est l'élément fondamental permettant d'organiser en une totalité signifiante le système relationnel auquel le récit réfère, cet accès à la subjectivité, par un autre que soi, qui est un des traits formels du récit de fiction, a été d'abord mis en lumière dans le cadre de la littérature, ayant donc pour objet le récit écrit.

#### **2.4.1 *Le récit écrit***

Si le récit de fiction renvoie à la réalité, c'est qu'il en est différent car il ne peut pas être cela même à quoi il réfère. La fiction s'oppose donc à la réalité en ce sens que, tout en puisant sa matière dans les occurrences de la réalité, elle en est autre chose. Mais la réalité est en même temps la matière du récit factuel. En cela donc, nous ne pouvons distinguer fictionnalité et factualité. En outre la substance d'un récit de fiction est la langue tout comme celle-ci est également la substance du récit factuel. Et le partage entre fictionnel et factuel est parfois difficile à opérer comme le démontre bien cette *Vie de Sinouhé* qui date du deuxième millénaire avant J.-C. et dont les égyptologues ne peuvent décider s'il s'agit d'une autobiographie ou d'une fiction. Il en est de même de ce film de Peter Watkins, *War Game* (1965), que seule notre compétence encyclopédique nous détourne, certitude de fait, de considérer comme un document sur la bombe atomique qui aurait frappé la ville de Londres lors de la deuxième guerre mondiale. Cette démarche est donc tautologique et ne nous renseigne pas davantage sur ce qu'est la fiction. La question du rapport entre l'œuvre

de fiction et l'œuvre non fictionnelle est un thème récurrent dans l'histoire de la philosophie. Aristote et Hegel, pour ne citer que deux des plus illustres parmi les anciens, l'ont déjà abordée.

- **Aristote**

Déjà en son temps, Aristote faisait remarquer qu'il était communément admis de désigner par *poésie* [entendons : fiction] des auteurs aussi différents qu'Homère et Empédocle parce que tous deux usent du même matériau, la langue, selon le même mode, à savoir le mètre, et conséquemment dans une même visée artistique. Or, dit Aristote, «il n'y a rien de commun entre Homère et Empédocle que le mètre. Aussi conviendrait-il d'appeler l'un poète et l'autre naturaliste plutôt que poète» (1996, 1447b). Pour Aristote, la poésie ou fiction est *mimésis*, c'est-à-dire *représentation*. Chez Platon (1996), *Mimésis* signifie «Imitation». La nature imite les Idées, c'est-à-dire l'essence des choses, et le poète imite la nature. Pour Platon, toute production artistique, toute littérature qu'elle soit fictionnelle ou factuelle, s'éloigne de trois degrés de la vérité et ne peut par conséquent être source de savoir (La République X, 596a - 597b). Par contre, chez Aristote, la *Mimésis* veut dire avant tout *présentation*, *fabrication*, bien qu'elle contienne également, il est vrai, la nuance sémantique d'*imitation*, héritée de Platon, et par quoi on la traduit le plus souvent. Chez Aristote, la *mimésis* n'est pas l'imitation dans le sens où ce dernier concept signifierait copier, décalquer, mimer un modèle extérieur puisé dans le réel. *Mimésis* serait plutôt à rapprocher de *poiein* et de *poièsis* qui signifient *faire*, *fabriquer* car Aristote définit le concept de *poièsis* par celui de *mimésis*, et pour lui ces deux concepts sont synonymes. Ceci est également attesté par le sens même qu'Aristote donne au mot *mimésis*. Il désigne ainsi les œuvres qui ont pour objets les hommes ainsi que leurs actions : «L'épopée et le poème tragique comme aussi la comédie, le dithyrambe et, pour la plus grande partie, le jeu de la flûte et le jeu de la cithare, sont tous d'une manière générale des [*mimésis*]» (1447a). Toutes ces œuvres sont *poièsis* et donc *mimésis* parce qu'elles «représentent des hommes en action, lesquels sont

nécessairement gens de mérite ou gens médiocres... [Elles] les représentent ou meilleurs que nous sommes en général ou pires ou encore pareils à nous» (1448a). Ainsi, l'accent n'est pas mis sur la nuance d'imitation du concept de *mimésis*. Pour Hamburger (1986), cette nuance sémantique n'intervient que dans la mesure où la réalité humaine fournit la matière poétique, et donc fictionnelle, de la littérature qui met en scène et «fabrique» les hommes. Pour Boal (1983), il faut, par *mimésis*, entendre plutôt le fait que la poésie, l'œuvre fictionnelle, «recrée le principe créateur des choses créées» (p. 83). La *Mimésis* est re-création. La terminaison en *sis* indique qu'il s'agit d'un processus (Ricoeur, 1983a, p. 70). Ce n'est donc pas le caractère artistique que suggère la métrique qui définit, selon Aristote, la poésie, c'est-à-dire la fiction, mais bien l'art de présenter et de donner forme et *vie* à des hommes qui agissent. Si donc les œuvres fictionnelles et les œuvres factuelles, didactiques comme celles d'Empédocle par exemple ou autres, usent du même matériau, il ne s'ensuit pas pour autant qu'elles entretiennent le même rapport fonctionnel avec la langue.

- **Hegel**

Hegel a été le premier à poser le problème de la littérature du point de vue de la langue. «La poésie, dit-il, apparaît comme celui des arts particuliers qui marque le commencement de la dissolution de l'art et représente, pour la connaissance philosophique, l'étape de transition qui conduit... à la prose de la pensée scientifique» (1965, p. 22). Ce passage de la fiction à la prose scientifique est rendu possible parce que tous deux, le langage artistique comme le langage scientifique, appartiennent au même système de la représentation et de la pensée en général qui est «en dehors de l'art la modalité la plus commune de la conscience» (p. 24). Pour Hegel ce n'est donc pas la langue qui constitue le matériau de la poésie mais, tout comme l'œuvre prosaïque, «ses représentations et intuitions» (p. 17) car la poésie «représente l'esprit pour l'esprit» (p. 10), elle se confond «pour ainsi dire avec le contenu de l'esprit» (p. 14) et la langue ne lui sert que de moyen de communication. Dans la poésie, «l'esprit s'objective ainsi pour lui-même sur son propre terrain et ne se sert de l'élément verbal

que comme d'un moyen soit de communication, soit d'extériorisation directe» (p. 16). En d'autres termes, ce qui est objet de discours, que ce soit sur le mode prosaïque, artistique ou scientifique, et c'est là que la pensée spéculative «présente une certaine affinité avec l'imagination poétique» (p. 34), c'est, pour Hegel, la réalité qui n'existe que sur le mode du *pensé*, des représentations et intuitions mentales, la réalité en tant qu'objet de représentation et objet de toute description puisque «la raison pensante n'est capable de produire que des pensées; elle conçoit la réalité sous la forme de concepts purs et, alors même qu'elle appréhende les choses dans leur particularité essentielle et leur existence réelle, elle n'en intègre pas moins ce particulier dans l'élément général et Idéal qui est le seul où la pensée évolue» (p. 35). C'est donc cette réalité, qui n'existe que sur le mode de la représentation mentale, une réalité médiatisée par la conscience, qui s'élabore et s'exprime aussi bien dans la langue artistique que dans celle non artistique, ordinaire ou scientifique. Hegel tente alors de distinguer le langage artistique du langage prosaïque car s'il est facile de distinguer un paysage peint d'un paysage réel, le critère qui permet de distinguer la description d'un paysage dans une œuvre littéraire de celle dans une œuvre non littéraire n'est pas évident puisque, ici et là, c'est le même matériau, la langue, qui sert à exprimer et le monde de la représentation artistique, fictionnelle, et celui de la représentation prosaïque. Et le critère de différenciation avancé par Hegel n'est pas recevable car pour lui, «la représentation n'était que le matériel, l'élément qui devient poétique seulement après avoir été façonné et formé par l'art». Cette définition est circulaire puisqu'elle attribue un caractère artistique à une représentation justement lorsque cette représentation reçoit l'empreinte de l'art, concept lui-même non défini; ce que montre bien cette autre citation : «Ce qui rend un contenu poétique [entendons : fictionnel, artistique], ce n'est pas la représentation comme telle, mais l'imagination artistique» (p. 17). L'«imagination artistique» comme critère avancé par Hegel pour caractériser la fiction revient donc, au bout du compte, à une théorie esthétique, c'est-

à-dire normative de la littérature, critère tout à fait relatif, les goûts et les couleurs pouvant se discuter à l'infini.

Mais les réflexions de Hegel font ressortir un élément à l'aune duquel il est possible de distinguer une œuvre d'art d'une œuvre sans ce caractère : *celui de la réalité qui n'existe que sur le mode de la pensée*. Si la représentation littéraire aussi bien que la représentation scientifique ou prosaïque s'expriment dans un même médium, la langue, c'est qu'ils ne sont que des sous-ensembles du système linguistique en général. C'est ainsi que Lotman (1973) définissait l'art comme un «système modélisant secondaire» en ce sens qu'il s'inscrit comme sous-système du système général du langage. C'est donc l'examen du système linguistique, du fonctionnement de la langue, qui permettra de distinguer la fiction de la réalité ou plutôt, les énoncés de fiction des énoncés de réalité.

- **Ingarden**

Ingarden (1983) cherche à distinguer le mode d'être de l'énoncé littéraire de l'énoncé scientifique en examinant les fonctions du langage. Sur la base de la doctrine phénoménologique des objets intentionnels de Husserl, Ingarden distingue les objets *ontologiquement hétéronomes* des objets *ontologiquement autonomes*. Les premiers sont dits *objets purement intentionnels*, c'est-à-dire qu'ils n'existent que sur le mode de la représentation d'un objet qui n'a de réalité que dans la conscience sans avoir une existence réelle : «l'objet purement intentionnel en tant que tel n'est en lui-même qu'un *rien* au sens de l'autonomie de l'être et n'est capable par lui-même ni d'exister ni de se transformer» (p. 115). Ingarden lui-même compare sa thèse à celle de Conrad-Martius sur le mode d'être de l'objet halluciné qui demeure fiché dans l'esprit et ne peut jamais être induit en existence. Cette classe d'objets imaginés ou figurés en esprit «n'est qu'une apparence [qui n'a pas] son fondement dans une sphère réelle [...] mais une apparence qui puise dans l'intention projetante de l'acte de visée le caractère illusoire de son être» (p. 115). Ces objets figurés ne peuvent pas faire l'objet d'un «jugement» parce que ne pouvant pas être rapportés à un objet *ontologiquement*

*autonome*, un objet ayant une existence dans le monde réel puisque leur «objet est vraiment retenu comme dans un filet» (p. 143). Ce sont ces objets figurés qui constituent les propositions que l'on retrouve dans les œuvres fictionnelles.

Si nous comparons les phrases énonciatives repérables dans une œuvre littéraire et celles qu'on trouve dans une œuvre scientifique, nous remarquons tout de suite qu'elles s'en distinguent essentiellement : les dernières sont de véritables *jugements* [...] qui non seulement *prétendent* à la vérité mais qui *sont* vrais ou faux, alors que les premières ne sont ni de pures propositions énonciatives, ni ne peuvent sérieusement être prises pour des *assertions*, des jugements (p. 143-144).

Ce n'est que lorsqu'un jugement est porté à propos d'un objet intentionnel que celui-ci se trouve pour ainsi dire «*transféré* dans la sphère d'être réelle [...] dans laquelle il est enraciné [pour le] *poser* comme *réellement existant* dans la sphère du monde réel» (p. 144). Ce n'est qu'à cette condition que le jugement est alors un jugement authentique dont l'énoncé satisfait au critère de vérité. Cependant Ingarden ne dit pas comment s'opère ce *transfert*, ni en quoi il consiste. L'objet intentionnel déterminé par le jugement a une existence, dans le monde réel, indépendante par rapport au jugement, et c'est en cela qu'il est dit *objet autonome*, puisque tout jugement est «directement intentionnellement orienté sur ce qui a une consistance ontologiquement indépendante» (p. 145). Entre la vraie proposition qui est un jugement qui satisfait au critère de vérité et la simple phrase énonciative de nature purement intentionnelle «se situe le genre de phrases que nous avons dans les œuvres littéraires» (p. 149). Celles-ci ont un «caractère quasijudicatoire» en ce sens que «les assertions qui se présentent dans une œuvre littéraire ressemblent extérieurement à des propositions, sans être pour autant, ni vouloir être, de véritables propositions» (p. 149). Ainsi, pour Ingarden les énoncés littéraires ne sont pas d'authentiques jugements mais des *quasi-jugements*, puisque les objets dont ils parlent ne sont pas référés à une sphère d'existence réelle. Les objets littéraires n'existent que sur un mode purement intentionnel car «une chose [leur] fait totalement défaut : la créance, si caractéristique d'une authentique proposition, en la parfaite adaptation des états de chose projetés à

des états de chose correspondants, objectivement consistants et situés dans une sphère ontologiquement autonome» (p. 149). Pourtant Ingarden sent bien qu'il existe une relation entre littérature et réalité puisque celle-ci sert de matière à celle-là. Et il ajoute que «néanmoins les corrélats de phrases sont transférés dans le monde réel». Cependant,

Comprendre les phrases qui se présentent ici ne nous oriente pas directement sur des objets réels et enracinés dans la sphère d'être réelle ni n'ancre nos intentions dans cette sphère [...] ce sont ces dernières *elles-mêmes*, sans jamais oublier qu'elles ont leur origine dans l'intentionnalité du sens de la phrase, qui sont transposées dans la réalité et posées en elle (p. 149).

Et pour Ingarden, l'œuvre littéraire fait référence à la réalité «non sur le mode du parfait sérieux mais d'une manière particulière qui ne fait qu'*imiter* ce sérieux» (p. 150). Ces quasi-jugements que sont les énoncés de l'œuvre littéraire produisent l'illusion de la réalité ressentie à la lecture. Cette illusion de la réalité, ce «monde fictif», ce «monde étrangement irréel et qui pourtant semble réel», cette «mystérieuse puissance de suggestion» tire «sa source principale dans le caractère particulier quasijudicatoire des assertions» (p. 152). Ainsi, d'une part le caractère purement intentionnel des énoncés littéraires est préservé puisque ces objets intentionnels sont simplement désignés comme «*réalités existantes*» sans être «saturés du caractère de réalité» (p. 150). D'autre part les énoncés de l'œuvre littéraire sont dits des quasi-jugements de par l'intention qui les produit. Comment déterminer cette intention ? Ingarden répond que c'est par le fait qu'ils se retrouvent dans une œuvre littéraire. Même s'il «serait facile d'inventer un signe particulier dont on affecterait les quasi-sujets pour les distinguer des jugements [...] nous ne préfixons pas les phrases de signes de quasi-jugement, en revanche, le titre ou le sous-titre nous disent s'il s'agit d'un roman ou d'un drame» (p. 158). L'argumentation d'Ingarden est donc circulaire, tautologique puisqu'un quasi-jugement n'est tel que parce qu'il se retrouve dans une œuvre littéraire et que celle-ci à son tour ne doit sa littéarité que par le fait qu'elle ne



contient que des quasi-jugements. Ce n'est donc pas l'énoncé en soi qui est un quasi-jugement mais l'énoncé qui se retrouve dans une œuvre littéraire. On peut alors se demander si un même énoncé amputé de son contexte littéraire garderait tout de même son caractère de quasi-jugement. Et Ingarden n'hésite pas à franchir le pas lorsque, à propos du roman historique, il récuse le concept de quasi-jugement et affirme qu'il s'agit d'un genre où « nous faisons un pas de plus en direction des véritables propositions » (p. 151). Mais, pour autant, les faits représentés dans le roman historique ne recouvrent pas intégralement les faits réels. Le roman historique serait instable et indéterminé puisque

le passé, [...] se reconstitue sous nos yeux dans les objets seulement intentionnels qui les incarne; [mais] ce n'est pas le passé lui-même qui, ici, est jugé car il [le roman historique] est impuissant à franchir le dernier pas qui sépare les assertions quasi propositionnelles des véritables propositions (p. 152).

Et il suffirait d'un autre pas vers le *sérieux* pour passer à un point de vue scientifique, à des jugements authentiques. « Ce n'est qu'en passant à la considération scientifique ou à un simple rapport sur des événements passés que ce dernier pas serait franchi; c'est alors qu'on obtiendrait de vraies propositions » (p. 152). Tout comme le jugement transférait l'objet intentionnel dans la sphère de la réalité par une opération qu'Ingarden nomme l'intention, de la même façon l'énoncé factuel se distingue de l'énoncé fictionnel par l'intention que l'on ne peut déterminer que par un acte de catalogage, d'étiquetage. Bien qu'apparemment les différents pas franchis, de l'énoncé fictionnel à l'énoncé factuel, semblent indiquer une continuité menant de l'un à l'autre, ce qu'en fait affirme, au bout du compte, la théorie d'Ingarden, c'est, tout au contraire, l'intransitivité de l'œuvre fictionnelle. Pour lui, il n'y aurait aucun renvoi possible d'une œuvre fictionnelle, qui « constitue un monde à part » (p. 150), à la réalité, l'intention contenue ici et là dans chaque type d'énoncé constituant une nette séparation entre la sphère intentionnelle, figurée ou hallucinée, et la sphère du monde réel.

Les auteurs utilisent souvent leurs œuvres pour y faire passer leurs propres opinions sur différentes questions qui intéressent le monde réel. Mais cela prouve simplement qu'ils méconnaissent l'essence de l'œuvre d'art, et qu'ils profitent de l'œuvre d'art à diverses fins (politiques, religieuses, etc.) extra-artistiques (p. 153).

Or, et Ingarden le reconnaît, la réalité constitue la matière de la fiction et une fiction qui n'aurait pas son origine dans la réalité serait incompréhensible. Quelque modification que la fiction fasse subir à la réalité, elle ne peut que nous y renvoyer d'une manière ou d'une autre. L'impression de réalité produite par l'œuvre de fiction constitue ce résidu concret de réalité qui subsiste dans toute fiction. La théorie du passage du roman au roman historique puis au document historique développée par Ingarden est donc infirmée par ses propres conceptions de l'œuvre fictionnelle, faute d'un examen systématique des fonctions du langage. C'est ce que va entreprendre Hamburger (1986) qui récuse la théorie d'Ingarden car, selon elle, ou bien on est dans un document historique ou bien on est dans un roman, et aucun *passage* de l'un à l'autre n'est possible, puisque, ici et là, les fonctions du langage mises en œuvre ne sont pas les mêmes. Mais avant d'examiner les thèses de Hamburger, il est utile de faire un détour par celles, opposées mais tout aussi radicales, de Searle.

- **Searle**

Pour Searle (1982), «la fiction semble être un problème relativement simple» (p. 34) car «il n'y a pas de propriété textuelle, syntaxique ou sémantique, qui permette d'identifier un texte comme œuvre de fiction» (p. 109). De même qu'Ingarden soulignait l'intention non sérieuse des différents types de phrases (affirmatives, interrogatives, exclamatives, etc.) qui se trouvent dans une œuvre de fiction, de même Searle examine le statut de ces *phrases* à la lumière de la théorie des actes de langage, et pour lui «si les phrases d'une œuvre de fiction servaient à accomplir des actes de langage complètement différents de ceux qui sont déterminés par leur sens littéral, il faudrait qu'elles aient un autre sens» (p. 107) et par conséquent tout lecteur d'une œuvre de fiction devrait «réapprendre complètement la langue» (p. 108). Ainsi,

en partant des mêmes prémisses que celles d'Ingarden, Searle ne pouvait aboutir qu'à la même conclusion. L'œuvre de fiction serait une feinte et l'auteur ne ferait que feindre «de nous narrer une série d'événements» (p. 108). Mais les conceptions de Searle achoppent sur le fait que tout d'abord l'auteur de fiction ne *feint* pas de narrer, il narre tout simplement. Ensuite, si pour Searle «le critère d'identification qui permet de reconnaître si un texte est ou non une œuvre de fiction doit nécessairement résider dans les intentions illocutoires de l'auteur» (p. 109), et comme on ne peut pas déceler la feinte dans chaque énoncé d'une œuvre fictionnelle puisque rien ne permet de le distinguer d'un authentique énoncé non fictionnel, c'est encore une fois, tout comme chez Ingarden, l'enseigne de l'institution littéraire qui permettra d'identifier l'intention de l'auteur puisque «le seul fait d'identifier un texte comme roman [...] suppose déjà que l'on se prononce sur les intentions de l'auteur» (p. 109). Searle tout comme Ingarden se méprennent sur ce qui constitue l'objet de l'intention de l'auteur et qui préside à la production d'une œuvre fictionnelle. Ce n'est pas l'intention de chaque *phrase* prise isolément *dans* le texte qui doit être considérée mais l'intention *du texte* lui-même, c'est-à-dire la totalité de l'œuvre qui vise à communiquer quelque chose à autrui et qui comporte un argument que l'œuvre démontre. C'est l'œuvre de fiction dans son ensemble, la narration elle-même, qui constitue un acte de langage. Toute phrase d'un récit de fiction est une unité soumise à l'ensemble de l'œuvre et doit être subordonnée au *télos*, à la finalité de l'œuvre. L'œuvre de fiction ne vise pas à communiquer par des phrases isolées mais à transmettre un message par le moyen d'un système structuré en code que l'on nomme récit fictionnel. Et cela Searle le sait. Mais il ne sait pas où chercher les marques de la fictionnalité. Si le récit fictionnel est un code, il doit bien y avoir des propriétés formelles, syntaxiques et sémantiques, qui le signalent comme tel. Mais Searle n'en voit pas et, comme preuve, il compare un texte de fiction et un texte non fictionnel, délibérément choisis au hasard. Le texte factuel, écrit par Eileen Shanahan, est tiré du *New York Times* du 15 décembre 1972 et se présente comme suit :

*Washington, 14 décembre.*- Un groupe de personnalités appartenant au gouvernement fédéral étatique et local a rejeté aujourd'hui l'idée du président Nixon selon laquelle le gouvernement fédéral fournirait une aide financière pour permettre aux gouvernements locaux de réduire les taxes à la propriété.

Le texte fictionnel est tiré d'un roman d'Iris Murdoch intitulé *Le rouge et le vert* qui commence ainsi:

Encore dix jours glorieux sans chevaux! Ainsi pensait le lieutenant en second Andrew Chase-White, récemment affecté au distingué régiment du Cheval-du-roi-Édouard, tandis qu'il musardait agréablement dans un jardin des faubourgs de Dublin, par un dimanche après-midi ensoleillé d'avril dix-neuf cent treize.

Searle nous dit que «toutes les occurrences des mots sont parfaitement littérales» dans ces deux textes à l'exception peut-être du verbe «musardait» dans le second. La seule différence réside dans le fait que le critère de vérité s'applique au texte de Shanahan qui doit être en mesure de fournir des preuves à l'appui de la vérité de sa proposition et doit répondre tant de cette vérité que de sa croyance en la vérité de cette proposition qu'elle a exprimée. Quant au second texte, le texte fictionnel, Murdoch «n'a pas à répondre de sa vérité [car] il peut y avoir des preuves à l'appui de la vérité de [sa] proposition comme il peut ne pas y en avoir [...] et [Iris Murdoch] peut ou non disposer de ces preuves» (p. 106). Pourquoi Murdoch n'a-t-elle pas à répondre de la vérité de sa proposition ? Searle ne le dit pas. Il affirme tout simplement que c'est parce qu'elle feint «d'accomplir une série d'actes illocutoires» (p. 108). Et nous nous retrouvons dans l'argumentation circulaire qui renvoie à l'intention de l'auteur que l'on détermine par l'étiquetage de l'œuvre. Déconstruisons à présent l'argumentation de Searle. D'une part, le verbe *musardait* ne pose aucun problème particulier sinon qu'il s'agit d'un jugement subjectif. En effet, si on dit par exemple : «Le 14 juillet 1990, le maire Jean Doré musardait à la campagne quand survint l'averse qui inonda Montréal», l'énoncé comporte certes une part de subjectivité dans l'emploi même de «musardait» plutôt que dans l'emploi d'un verbe

plus neutre comme «se trouvait» ou tout simplement «était»; mais on décrit, néanmoins, un fait objectif à propos duquel le critère de vérité peut s'appliquer. D'autre part, la fictionnalité est inscrite dans le texte même de Murdoch et le trait distinctif qui permet de le révéler réside dans l'emploi du verbe *pensait*. Nul besoin de se référer au titre ou au sous-titre qui l'étiquette comme roman. Seul l'emploi du verbe «pensait» nous signale la fictionnalité du texte car le texte ne dit pas que le lieutenant Andrew Chase-White a *prononcé* l'énoncé «Encore dix jours glorieux sans chevaux!» mais qu'il le *pensait*, et c'est seulement dans un récit fictionnel que l'auteur peut avoir accès aux pensées d'un personnage. C'est là un des signes de la fictionnalité d'un texte que Hamburger va mettre à jour. Et c'est la raison pour laquelle Iris Murdoch n'a pas à répondre de la vérité de sa proposition. La fictionnalité comporte des traits formels qui signalent au lecteur sa fictionnalité. Ou bien on est dans un récit factuel ou bien on est dans un récit fictionnel. On ne peut pas être dans l'un et l'autre en même temps comme semble le croire Searle lorsqu'il dit que «le critère qui permet d'établir de quoi l'auteur [d'un texte de fiction] aura à répondre réside dans ce qui compte comme une erreur» (p. 116) dans son texte lorsqu'il réfère explicitement à une réalité connue.

- **Hamburger**

Par quels indices formels un texte de fiction signale-t-il donc au récepteur sa fictionnalité? La position de Hamburger est, en sens inverse, tout aussi radicale que celle de Searle car ses thèses conduisent à l'exclusion du champ de la fictionnalité de toute une série d'œuvres jusque là considérées comme telle. Pour établir la spécificité de la fiction littéraire, Hamburger (1986) part des intuitions de Hegel et tire toutes les conséquences de l'observation selon laquelle ce qui est représenté dans la langue est la pensée en général qui est «la modalité la plus commune de la conscience» et constitue un continuum qui concerne autant la littérature que tout ce qui est extérieur à l'art. Il est donc nécessaire d'établir ce qui distingue la langue de la fiction littéraire de celle qui ne l'est pas. Et c'est l'examen du système énonciatif de la langue ordinaire

qui va permettre à Hamburger de la distinguer de la langue productrice «d'effets littéraires» ou fictionnels.

#### **2.4.1.1 Le récit factuel comme énoncé de réalité**

Hamburger commence par établir ce qui distingue la logique traditionnelle et la théorie de la communication de la théorie linguistique de l'énonciation. La logique traditionnelle s'interroge sur la structure sujet-objet de la proposition *assertive* à propos de laquelle on peut dire qu'elle est vraie ou fausse. Dans la théorie de la communication, ce qui est en cause, c'est la situation de parole où le «Je» désigne tous les émetteurs possibles d'un message et s'oppose au «Tu» de la classe des récepteurs; tandis que dans la théorie linguistique de l'énonciation, le sujet d'énonciation est en relation avec l'objet énoncé. Elle articule une structure Sujet-Objet qui vaut pour toutes les modalités propositionnelles (interrogatives, optatives, exclamatives, impératives) qui sont toutes considérées comme des énoncés, c'est-à-dire «les énoncés d'un sujet d'énonciation à propos d'un objet énoncé» (p. 45) où l'objet énoncé est le contenu énoncé. On énonce quelque chose à propos de quelque chose, quelle que soit la modalité propositionnelle. Trois catégories de sujet d'énonciation permettent d'ordonner en un système la totalité des énoncés et énonciations produits. Ces trois types de sujet d'énonciation correspondent à la première fonction ou au premier type d'usage de la langue qui est l'usage courant et qui consiste à produire des «énoncés de réalité». Ces trois catégories sont :

##### **1. Le sujet d'énonciation individuel**

L'énoncé individuel met en situation un sujet énonciateur qui est personnellement en cause parce que son énoncé se présente toujours sous la forme de la première personne du singulier [«Je»] mais cela ne préjuge en rien de son caractère subjectif. La lettre personnelle, par exemple, qui illustre bien ce type d'énoncé, peut présenter un caractère essentiellement objectif

mais témoigne toujours d'une personne individuelle. C'est le cas du journal intime, du mémoire, du document autobiographique, etc.

## **2. Le sujet d'énonciation théorique**

L'énoncé théorique s'oppose à l'énoncé individuel en ce sens que la personne du sujet énonciateur n'est pas prise en considération. C'est le cas par exemple de la chronique historique dans une phrase telle que «Napoléon vainquit à Iéna». Les ouvrages de science historique, les œuvres philosophiques sont des énoncés théoriques même si l'individualité propre de l'historien ou du philosophe influence l'œuvre car ce qui compte c'est le contenu de l'œuvre et non la personnalité de l'auteur. Les énoncés mathématiques, physiques ou logiques comme, par exemple, «les parallèles se rejoignent à l'infini», constituent les cas les plus purs d'énonciation théorique. Le sujet énonciateur n'y est pas apparent et donc n'est pas en cause car sa présence dans l'énoncé se manifeste sous la forme d'un sujet transindividuel.

## **3. Le sujet d'énonciation pragmatique**

L'objet des sujets d'énonciation individuel et théorique est constitué de faits qui se présentent sous la modalité du constat. Ces deux types d'énonciation correspondent à la définition étroite de l'énoncé au sens logique et grammatical. Les autres modalités propositionnelles que sont l'ordre, la question, le souhait, etc., relèvent de l'énoncé pragmatique et sont dirigées vers l'action. Le sujet d'énonciation vise la réalisation du contenu de son énoncé.

En considérant l'énoncé comme l'énonciation d'un sujet à propos d'un objet, la théorie de l'énonciation fait apparaître que c'est la totalité du vécu manifesté dans la langue qui est en cause. Si un énoncé peut atteindre une objectivité absolue dans une phrase telle que : «les parallèles se rejoignent à l'infini», c'est que le sujet d'énonciation est un sujet transindividuel «représentant tous les sujets possibles et qui, se fondant dans la généralité, n'a pas à se manifester comme sujet repérable d'énonciation» (p. 53).

Par contre, on ne peut atteindre à une subjectivité absolue puisqu'il ne peut y avoir d'objet énoncé sans sujet d'énonciation, ainsi «l'objet de l'énoncé reste toujours visible quel que soit le caractère subjectif de la formulation» (p. 53). Et par conséquent, la détermination de l'objectivité ou de la subjectivité d'un énoncé pourra être établie avec plus de précision. Tout énoncé, qu'il soit théorique, individuel ou pragmatique peut revêtir un caractère plus ou moins subjectif ou plus ou moins objectif. La catégorisation des sujets d'énonciation n'établit pas une échelle d'objectivité ou de subjectivité. L'énoncé individuel ne se manifeste pas sur un mode plus subjectif que l'énoncé théorique parce qu'il recouvre plus souvent la forme du «Je». Ainsi cet énoncé théorique de Kant : «Ô devoir, grand nom tout en élévation [...] qu'en est-il de ta respectable origine, et où trouvera-t-on les racines de ta primitive noblesse ?» (dans *Critique de la raison pratique*) paraît plus subjectif que l'énoncé individuel «Je suis professeur». L'énoncé individuel : «Que la vie est dure!» est plus subjectif que l'énoncé pragmatique «Ne pas se pencher par la fenêtre!». Il est incontestable que la polarité sujet-objet de la phrase assertive, que l'on retrouve le plus souvent dans les énoncés théorique et individuel, est moins affectée par l'inscription émotionnelle que celle de l'énoncé pragmatique. Mais il est vrai aussi que la question kantienne est un énoncé dont le sujet se met plus en avant que dans le cas de l'énoncé théorique «les parallèles se rejoignent à l'infini». Cependant «il n'y a pas d'énoncé qui ne puisse être interrogé quant à son degré d'objectivité ou de subjectivité» (p. 52). En ce sens, la théorie de l'énonciation révèle que la structure sujet-objet de l'énoncé n'appartient pas uniquement à la proposition assertive. Cette structure est valable pour toutes les modalités propositionnelles. La conséquence en est que, démontre Hamburger, les objets décrits dans un énoncé existent indépendamment du fait qu'ils sont décrits. Napoléon a existé indépendamment des documents historiques qui l'attestent ou qui en témoignent. Il en est ainsi également des objets décrits dans ce texte de Shanahan cité par Searle. Mais l'énoncé de réalité ne concerne pas uniquement les objets doués d'une réalité empirique ou un objet



abstrait «idéal» comme un théorème mathématique. L'assignation d'un prédicat de réalité à un fait, de quelque nature qu'il soit, en fait un énoncé de réalité car ce qui définit un énoncé de réalité n'a pas son fondement dans la réalité de l'objet énoncé. S'il en était ainsi, le concept de réalité serait soumis à toutes les conceptions physiques, cognitives, ontologiques et métaphysiques, et l'on se heurterait ainsi à autant de désaccords qu'il y a de conceptions différentes. En outre un mensonge, une hallucination, un objet d'énoncé «irréel», le rêve par exemple, invaliderait la définition de tout énoncé comme énoncé de réalité. Or, un énoncé ayant une hallucination pour objet est un énoncé de réalité dans la mesure où c'est d'une part, un discours effectivement tenu par un sujet à un moment précis et, d'autre part, l'objet fantasmé est pour le sujet d'énonciation qui fantasme «tout aussi indépendant du fait de son énonciation que l'objet dont l'existence empirique est attestée» (p. 58). L'hallucination ou le mensonge ont une indépendance structurelle par rapport au fait de leur énonciation. Et le critère qui permet de témoigner de la réalité du sujet d'énonciation est bien celui de sa place dans l'espace-temps. Cette question peut se poser pour chacune des trois catégories de sujet d'énonciation. La réponse est bien sûr tout de suite évidente pour le sujet d'énonciation individuel dont les énoncés peuvent être datés et ainsi témoigner de l'existence du sujet. Quant au sujet d'énonciation théorique, quel que soit le degré de subjectivité ou d'objectivité que puisse prendre son énoncé, sa place dans le temps est d'une pertinence secondaire puisque sa généralité en fait un sujet impersonnel. Le sujet d'énonciation pragmatique, quant à lui, réfère toujours à l'instant présent comme l'indiquent les modalités propositionnelles qu'il met en jeu. Aussi, les énoncés pragmatiques sont plutôt le fait de la langue parlée et ne se retrouvent dans l'écrit que dans le cas des propositions rhétoriques ou de la littérature. La réalité telle que définie ici est donc cette réalité énonciative qui met en présence deux pôles : celui du sujet et celui de l'objet, l'existence de celui-ci étant indépendante du fait que celui-là en dise quelque chose plutôt que rien.

Nous pouvons dire que la thèse de Hamburger est en accord avec les théories scientifiques les plus modernes. Hamburger la fonde par rapport à la théorie du réalisme naturaliste. Tandis que la théorie idéaliste de la connaissance fait de l'*étant* un objet immanent à la conscience et qui se donne dans la corrélation sujet-objet, le réalisme naturaliste distingue la connaissance des autres processus de la conscience comme la représentation, la pensée, l'imagination par rapport auxquelles elle se pose en transcendance car «il n'y a de connaissance que de ce qui d'abord *est*, indépendamment du fait qu'il soit connu ou non..., puisque le monde dans lequel nous vivons et que nous transformons en objet par la connaissance n'est pas créé par notre seule connaissance» (Hartman, *in* Hamburger, p. 59). Ainsi entre l'objet saisi au niveau d'une théorie de la connaissance et sa manifestation dans la structure de l'énoncé il y a, pour Hamburger, isomorphie.

À cela, nous pouvons ajouter, en nous référant à Hempel (1972), que la théorie de l'énonciation est en accord avec le vérificationnisme du XIX<sup>e</sup> siècle et le falsificationnisme du XX<sup>e</sup> pour lesquels est considéré comme référent (objet) ce qui peut donner matière à preuve, ce qui peut servir de pièce à conviction. La vérité d'un énoncé ne réside pas dans son adéquation à la réalité, c'est-à-dire dans le fait que «je peux prouver parce que la réalité est comme je la dis» mais plutôt dans une justification qui se fonde sur une double règle. La première, de type judiciaire, stipule que «tant que je peux prouver, il est permis de penser que la réalité est comme je la dis». Il peut donc bien y arriver qu'un énoncé soit réfuté par un autre. Mais comment assurer la vérité d'un énoncé non réfuté ou pas encore réfuté ? C'est là qu'intervient la deuxième règle, de nature métaphysique, qui stipule qu'un même référent ne peut fournir une pluralité de preuves contradictoires. En d'autres termes, Descartes avait raison : «Dieu n'est pas trompeur». La vérité ne se fonde donc pas sur la réalité de l'objet mais sur l'énoncé d'un sujet d'énonciation dont les preuves fournies par lui et non encore réfutées légitiment cet énoncé comme vrai... jusqu'à preuve du contraire. Ainsi le falsificationnisme se ménage une porte de sortie en acceptant implicitement

la possibilité d'un énoncé qui réfuterait un premier. On peut donc conclure que pour le falsificationnisme, tout comme dans la théorie de l'énonciation, l'objet a une existence autonome par rapport au sujet de l'énonciation qui seul fonde la réalité de l'objet de son énoncé, et assure, en respectant les règles du jeu de la science, un horizon de consensus parmi la communauté scientifique.

Si donc ce qui fonde la réalité d'un énoncé n'a pas son origine dans la réalité de l'objet mais dans celle du sujet, on peut sans conteste affirmer que tout énoncé est un énoncé de réalité. La structure sujet-objet du «système d'énonciation de la langue est le pendant linguistique du système de la réalité lui-même» (p. 60). La langue n'est pas une substance qui ferait face à une autre substance, la réalité, qu'elle serait supposée refléter comme l'exprimait la théorie du miroir de Wittgenstein. La réalité est ce qu'énonce le sujet d'énonciation selon certaines modalités. Dans la théorie de l'énonciation, la notion de réalité ne décrit pas l'objet mais le sujet d'énonciation qui est l'élément structural de tout énoncé puisque c'est lui qui est à l'origine des facteurs de variations contextuelles. Puisque tout ce qui est pensé ou représenté peut être l'objet d'un énoncé et que les contextes peuvent varier à l'infini, la structure linguistique ne peut être reconnue qu'à partir du sujet d'énonciation. Et c'est cette description de l'usage courant de la langue, la langue ordinaire, qui permet à Hamburger de décrire en comparaison la langue de la fiction littéraire qui constitue la deuxième fonction, le deuxième type d'usage de la langue.

#### **2.4.1.2 Le récit fictionnel comme fonction de la narration**

Hamburger va traquer les indices fictionnels qui *doivent* se trouver inscrits dans la structure de la langue. Il faut qu'il y ait des preuves sémantico-syntaxiques qui caractérisent la non-réalité d'un énoncé. Pour aborder la fiction, Hamburger remplace le concept logico-linguistique de «Sujet d'énonciation» par celui, plus cognitif, de *Je-Origine*. Le sujet d'énonciation, qui est le locuteur, le sujet parlant, constitue un *Je-Origine* concret, réel, et désigne le point zéro du sujet d'énonciation,

c'est-à-dire «l'origine du système des coordonnées spatio-temporelles qui coïncide avec le *hic et nunc*» (p. 78). Puisque le *Je-Origine* est le facteur structurel de la réalité, toute énonciation s'y rapportera en tant que référence des coordonnées spatio-temporelles. Dans une énonciation de réalité, l'énoncé réfère à un *Je-Origine* réel qui permet de situer dans le temps (et dans l'espace) les événements en cause. Bien que moins présent que dans un énoncé individuel, le *Je-Origine* dans un énoncé scientifique, apparaît quand même, mais sous une forme qui le détache de l'*ici-maintenant* du locuteur, ce qui lui confère son objectivité. Deux exemples pour illustrer ces deux cas. Dans la phrase «Monsieur X était en voyage», le locuteur situe l'événement dans un temps antérieur à celui, ici et maintenant, de son expression; l'imparfait de l'énoncé indiquant qu'il s'agit d'un événement révolu et au sujet duquel le locuteur peut éventuellement fournir une date. Mais dans cette phrase extraite d'un livre d'histoire sur Frédéric le Grand : «Le roi jouait de la flûte tous les soirs», il s'agit d'un énoncé à valeur objective détaché de l'*ici-maintenant* de l'énonciateur. Le *Je-Origine*, s'il n'est pas aussi évident que dans l'exemple précédent, c'est que l'expérience du temps que manifeste la réalité historique «associe l'émetteur et le récepteur de l'énoncé dans un espace de réalité unique et dans une même expérience de la réalité» (p. 79). Le *Je-Origine* du lecteur se substitue à celui de l'auteur et tout le passé (autant que le présent et l'avenir) se rapporte à «moi», lecteur, bien que les événements n'aient rien à voir avec mon «Je» individuel de lecteur. Il est donc possible, autant que pour l'exemple précédent, de poser la question du «quand» des événements, et cette seule possibilité en fait un énoncé de réalité et donc signale la présence d'un *Je-Origine* réel, explicite ou implicite comme c'est le cas ici. «Le prétérit dans un énoncé de réalité signifie que les événements dont il est rendu compte sont passés ou, ce qui revient au même, reconnus comme passés par un *Je-Origine*» (p. 80).

Or, dans la fiction les verbes au passé (imparfait, passé simple) perdent leur valeur d'expression temporelle. Ils n'expriment pas le passé mais situent les

événements en dehors du temps, dans une a-temporalité qui est le champ de la fiction. Quelles sont les raisons structurelles et grammaticales d'un tel comportement des verbes dans la fiction ? Car il faut dépasser la simple expérience subjective que nous en éprouvons à la lecture. En reprenant une des deux phrases précédentes, Hamburger la prolonge ainsi dans la fiction. «Monsieur X était en voyage. *Aujourd'hui*, il *parcourait* pour la dernière fois le port européen, car *demain* son bateau *partait* pour l'Amérique». Il s'agit d'une phrase impossible dans un énoncé de réalité et qui fournit un indice indéniable de la perte de la fonction d'expression du passé de l'imparfait à cause de sa conjonction possible avec des adverbes de temps déictiques. La conjonction d'un temps du passé avec un déictique du futur manifeste ce fait avec évidence. Mais il en est de même de la conjonction avec un déictique marquant le passé. Dans cet exemple tiré du roman, *Les fiancés de Babette Bomberling* : «Mais le matin il lui fallait élaguer l'arbre. Demain, c'était Noël», la réunion de l'adverbe *demain*, marquant le futur, avec l'imparfait *était* signale aussitôt qu'on est dans un récit de fiction. Cependant, l'adverbe *hier* n'aurait pas été possible non plus ni dans un énoncé de réalité, ni dans un énoncé de fiction. Dans un énoncé de réalité, quand le ici-maintenant du locuteur se rapporte à un point antérieur du passé, il est impossible de désigner par *hier* le jour précédent, ni par *demain* le jour suivant. Des adverbes comme *la veille* ou *le lendemain* s'imposent. Dans un énoncé de fiction, c'est le plus-que-parfait qui s'impose en lieu et place de l'imparfait comme le démontre cette phrase tirée du roman de Frank, *Les journées du roi* : «Hier, la manœuvre avait duré huit heures» dans laquelle il n'y a pas d'articulation temporelle entre deux événements comme le réclamerait un énoncé de réalité qui, dans une telle situation aurait utilisé soit le passé composé, soit le passé simple. Cette combinaison des déictiques marquant le futur avec des verbes au passé est possible dans la fiction parce que «l'objet d'une narration n'est pas référé à un *Je-Origine* réel mais à des *Je-Origines fictifs*», et par conséquent, cet objet est fictif.

Un autre indice qui signale la perte de la fonction temporelle des verbes au passé dans un récit de fiction est leur utilisation possible en conjonction avec des verbes décrivant des processus intérieurs dans ce qu'il est convenu d'appeler le «discours indirect libre». Le discours indirect libre est devenu le principal artifice par lequel la fiction s'élabore car «la fiction est le seul espace cognitif où le *Je-Origine* (la subjectivité) d'une tierce personne peut être représenté comme tel» (p. 88). Dans le récit historique, les pensées et les sentiments des personnages sont déduits des documents historiques qui les attestent et l'historien est tenu de les citer, de les évoquer, explicitement ou implicitement. Mais dans le récit de fiction, nul besoin de justifier comment l'on sait que tel personnage a pensé ceci ou cela. Ainsi, dans le texte de Murdoch, déjà cité : «Encore dix jours glorieux sans chevaux! Ainsi *pensait* le lieutenant en second Andrew Chase-White...», l'imparfait du verbe ne réfère pas à une expérience temporelle. Demandons-nous : «Quand le lieutenant pensait-il cela ?» Une telle question ne trouve pas de réponse ici. La phrase ne décrit pas un événement qui a eu lieu à un moment antérieur à son énonciation par un *Je-Origine* réel mais situe le *présent* du personnage; elle présentifie un personnage et la subjectivité de celui-ci n'est qu'une des dimensions de son existence fictive. Les événements racontés se déroulent dans le *maintenant* du personnage. Les objets décrits ne réfèrent pas à l'expérience du narrateur mais sont rapportés à celle fictive des personnages tout aussi fictifs. Dans la fiction la question du «quand» est impossible, et cette impossibilité signale d'emblée la fictionnalité du texte. L'exemple du conte merveilleux nous fournit un exemple patent de cette atemporalité de la fiction lorsque celui-ci commence par un intemporel «Il était une fois...». On peut également trouver des exemples moins péremptoires mais tout aussi éloquents dans les romans, et cela même lorsqu'une indication de date est fournie. Hamburger donne l'exemple du récit qui sert de cadre aux *nouvelles zurichoises* de Keller qui commence ainsi :

Vers la fin des années 1820, alors que la ville de Zurich était couverte d'ouvrages fortifiés sur tout son périmètre, un jeune homme, au centre de

la ville, sortait de son lit par une claire matinée d'été; les domestiques de la maison l'avaient déjà appelé Monsieur Jacques et les hôtes lui avaient déjà provisoirement dit «Vous», car il était trop grand pour le «tu» et pas assez pour un «Votre Seigneurie».

La datation des événements racontés et l'imparfait qui y est employé semblent les situer dans le passé. Or, la brève analyse qu'en fait Hamburger montre qu'il n'en est rien. À quel moment cette action se déroule-t-elle ? À la fin des années vingt du XIX<sup>e</sup> siècle. Et si maintenant nous nous demandons : Que s'est-il passé à cette époque ? La réponse serait qu'un jeune homme sort de son lit. Et si nous posons la question inverse : À quel moment le jeune homme sort-il de son lit ? La réponse ne saurait qu'être : «Vers la fin des années 1820 par une claire matinée d'été». Cette réponse met en évidence le fait que les verbes de situation «annihilent le caractère de passé propre à l'indication temporelle» (p. 97) car ce type de verbe ne peut être utilisé que lorsqu'il s'agit de référer à un passé proche qu'il est possible d'appréhender par la mémoire. Quelle relation y a-t-il en effet entre le fait que le jeune homme se trouvait «au centre de la ville», qu'il était dans son lit, que cette ville «était couverte d'ouvrages fortifiés» et que ce jeune homme «sortait de son lit» ? Cette description a simplement pour fonction d'établir le théâtre de l'action; elle «présentifie» sans aucune référence à un passé réel.

Cependant, si les verbes au passé perdent leur valeur temporelle, cela ne signifie pas que les événements sont vécus comme «présents», maintenant. Dans la fiction, le temps est un temps fictif, ou plutôt c'est un hors-temps créé par la narration. Et tout comme les temps du passé, le présent et le futur appartiennent, dans le texte de fiction, au système temporel mis en forme par la narration. Quand on dit que cette description «présentifie» le théâtre de l'action, cela signifie simplement qu'elle le rend présent *sous nos yeux*, tout comme le ferait une statue ou un tableau.

Dans la présentification, «le maintenant est second par rapport à l'être présent<sup>3</sup>, à l'ici, et non le contraire» (p. 99).

Dans la fiction, les indications temporelles permettent, à l'aide des déictiques adverbiaux, d'étendre à l'infini les coordonnées temporelles à partir du point d'origine du discours narratif, du *maintenant* des personnages, aussi bien dans le passé que dans le futur. Et il en est de même avec les déictiques spatiaux qui, eux aussi, d'une manière analogue élargissent le *Ici-Origine* à l'infini et subissent un bouleversement comparable à celui des déictiques temporels. S'il est vrai que le temps ne peut être ni perçu ni représenté mais seulement connu et donc appréhendé que sous forme de concept, il est possible de se représenter concrètement l'espace. Ainsi une phrase telle que «À droite, il y avait une armoire» peut figurer aussi bien dans un énoncé de réalité que dans une narration fictionnelle. Cependant il existe un domaine où la représentation spatiale ne peut qu'être connue et non montrée, c'est la fiction. Dans la fiction les indications spatiales ne réfèrent pas à un *Je-Origine* réel mais au *Je-Origine* des personnages du récit. Et la différence est de taille. Un lieu géographique connu ne réfère pas à son existence réelle mais au champ fictionnel créé par la narration et la question de sa réalité devient superflue. Il n'est qu'un ingrédient prélevé par le récit dans la réalité et soumis à un travail de mise en forme qui le réfère non plus à un *Je-Origine* réel mais au champ expérientiel des personnages fictifs. Ainsi en est-il du film *Providence* (1977) de Resnais qui, à partir d'images de villes aussi diverses qu'Amsterdam, Paris, Bruxelles et Londres, crée une ville imaginaire qui constitue le champ expérientiel du héros (Icart, 1994). Dans un tel contexte, les indications de lieu n'ont plus aucune valeur et les déictiques spatiaux tels que «à droite», «à gauche», «plus loin», perdent leur référence à la réalité pour se rapporter à celle du personnage fictif. Aussi, Searle (1982) se trompe quand il dit que «nous saurons que Conan Doyle a commis une bétise si Sherlock Holmes et Watson vont de Baker Street à Paddington par un itinéraire géographiquement impossible» (p. 116).

---

<sup>3</sup> En français dans le texte.



En effet, il est absurde de postuler un «ici» et un «là» conçus comme les pôles d'une relation spatiale entre notre existence réelle et le lieu fictif d'un héros romanesque. Dans le registre de la fiction, Baker Street et Paddington ne réfèrent plus à un lieu géographique réel mais appartiennent au monde de la fiction et ainsi la carte géographique peut être redessinée en fonction non pas de notre existence réelle mais de celle fictive des personnages fictifs. Les relations spatiales sont celles produites par la fiction quand bien même il n'y aurait plus de vérification possible par l'image corporelle du lecteur. Il suffit de remplacer un lieu connu par un lieu imaginaire pour se rendre compte que le système de référence qui y règne est fictif. Des adverbes comme «en haut», «à droite», «vers le septentrion», «vers l'orient», etc., ne sont plus que des notions, de simples symboles et perdent leur fonction existentielle. Dans cet exemple, tiré des *Affinités électives* de Goethe, donné par Hamburger, cette description de la hutte par le jardinier ne permet aucune vérification possible des relations spatiales par l'image corporelle du lecteur :

On y a un spectacle incomparable : en dessous, le village, un peu à droite, l'église [...] en face, le château et les jardins [...] puis, à droite s'ouvre la vallée...

Dans le récit de fiction, le temps et l'espace ne sont que des ingrédients fournis par la réalité et constituent, au même titre que les autres éléments puisés dans la réalité, la matière première du récit que celui-ci met en forme et transforme en autre chose, en diégèse, en récit de fiction. La narration livre un champ fictionnel et «l'expérience de l'*hic et nunc* que la fiction transmet, c'est l'expérience de la *mimésis* d'hommes agissant, de personnages fictifs, sources de leur propre vie qui ne se déroule pas dans le temps et l'espace» (p. 124). C'est dans la mesure où la fiction présentifie des personnages comme pensant, espérant, agissant par eux-mêmes, en produisant l'apparence de la vie qu'elle arrache celle-ci au temps et à l'espace et donc, à la réalité elle-même. Le système temporel, tout comme celui des coordonnées spatiales, qui constituent l'expérience de l'auteur-narrateur, celui de la réalité, est

transposé et remplacé par un autre, celui du champ de la fiction où évoluent des *Je-Origines* fictifs et multiples, des personnages. La *mimésis* des personnages crée l'illusion de la vie et leur entrée en scène fait paraître comme non réels les objets décrits «car l'expérience de la réalité n'a pas sa source dans les choses mais dans le sujet lui-même [et] lorsque le sujet est fictif, toute la réalité géographique et historique est attirée dans le champ de la fiction, transformée en *apparence*» (p. 124). Hamburger commente le début de *Hochwald* de Stifter qui comporte une combinaison d'énoncés de réalité et de narration épique et met en lumière le fait que ceux-là basculent du côté de la fiction dès que les personnages entrent en scène :

Au nord du petit pays qu'est l'Autriche, une forêt, sur trente milles, étire ses traînées sombres en direction de l'ouest [...] Elle quitte la ligne des montagnes et continue ensuite vers le nord pendant plusieurs journées de marche. C'est aux environs de cet endroit où bifurque la forêt qu'est arrivée l'histoire que nous avons entrepris de raconter.

Il s'agit là d'une description qui satisfait aux critères d'un énoncé de réalité. Elle est mise en relation avec un *Je-Origine* réel et le «nous» qui est la marque caractéristique de l'énoncé théorique le signale. La suite réfère au «maintenant» du narrateur qui, bientôt, se transpose dans le passé :

Un sentiment de très profonde solitude me submergeait chaque fois, et c'était souvent, et volontiers, que je descendais vers le lac féérique [...] Souvent une pensée, toujours la même, m'envahissait quand je me tenais sur ce rivage [...] Souvent je m'asseyais, en ces jours évanouis, sur la vieille muraille...

Le «Nous» est remplacé par le «Je» et l'imparfait signale encore une fois qu'on est dans le présent du locuteur qui se remémore son passé. Cet énoncé ensuite se transforme en compte rendu historique pour remonter à une période plus lointaine, inconnue du locuteur :

Et maintenant, cher lecteur, si tu as suffisamment regardé, retourne avec moi deux siècles en arrière.

Et ce qui suit est un exemple de la différence entre l'imagination et la fiction :

Ôte de la muraille par la pensée les campanules, les pâquerettes et les dents de lion [...], répands du sable blanc jusqu'au mur d'enceinte, place à l'entrée une solide porte de hêtre...

Cette phrase est donnée pour le produit de l'imagination d'un *Je-Origine* réel. Elle est mise en relation avec un locuteur et n'est donc pas une fiction bien qu'elle décrive un objet qui n'existe pas. Puis la présentation des personnages est amenée comme faisant partie du décor :

...les portes s'ouvrent brusquement - ce gracieux couple te plaît-il ? [...] La plus jeune est à la fenêtre et brode [...] l'aînée n'est pas encore habillée...

Le locuteur réel est encore manifeste dans cette présentation des personnages, lesquels sont introduits comme parties d'un tableau plus vaste. Mais lorsque les personnages prendront *vie*, l'écrivain disparaîtra et le système énonciatif basculera du côté de la narration épique, c'est-à-dire que le système de la réalité basculera du côté d'un système fictif ayant pour pôle les personnages fictifs agissant par eux-mêmes :

Celle qui est à la fenêtre brode et jette de temps en temps un coup d'œil sur sa sœur. Celle-ci a tout d'un coup interrompu sa recherche et saisi sa harpe, d'où s'égrènent, depuis déjà un bon moment, des notes isolées, comme en rêve, des notes sans suite, écueils d'une mélodie qui aurait sombré. Soudain la jeune fille **disait** ...

À partir du verbe *disait*, la narration continue à l'imparfait et le contraste avec le présent de ce qui précède marque encore davantage la rupture entre l'énoncé de réalité et la narration fictionnelle. Ce *disait* ne renvoie pas à un événement passé, qui aurait lieu à un moment antérieur à l'existence du locuteur. Nous sommes dans le *maintenant* du personnage et nous l'éprouvons comme la source de sa propre vie.

En considérant la structure Sujet-Objet mise en place par la théorie de l'énonciation, nous voyons que l'objet de l'énoncé, dans un récit de fiction, est un objet fictif parce qu'il n'est pas structuré en fonction d'un Sujet d'énonciation, d'un *Je-Origine* réel comme référence du système spatio-temporel, mais réfère à des *Je-*

*Origines* fictifs, c'est-à-dire à des *personnages*. L'objet de l'énoncé n'est pas mis en relation avec le narrateur mais avec ses *personnages* qui agissent par eux-mêmes. La disparition du *Je-Origine* réel signifie que le locuteur disparaît en tant que sujet d'énonciation. La différence entre l'énoncé de réalité et la narration fictionnelle réside en ceci que dans la fiction il n'y a pas de relation Sujet-Objet entre l'objet narré et la narration, «le romancier ne raconte pas à propos de personnes et de choses, il raconte personnes et choses» (p. 126). Il n'y a pas de rapport relationnel entre l'objet narré et la narration. La narration est une fonction qui produit le récit, ce qui signifie que «la chose racontée n'est pas un objet pour la narration. Sa fictivité n'existe pas indépendamment du fait de sa narration» (p. 126). L'apparente absence de sujet d'énonciation ne peut advenir que parce que la narration met en jeu des figures humaines qui seules peuvent être décrites en tant que sujets, en tant que *Je-Origine*.

Il est nécessaire pour Hamburger de prendre en compte le concept de *Mimésis* tel que défini par Aristote, à savoir la représentation en acte d'hommes agissants. Le mot *feinte* que Searle et bien d'autres emploient pour désigner la fiction comporte une dimension de tromperie qui insinue que la réalité qu'elle met en jeu n'est pas la réalité qu'elle prétend être. Le concept d'*invention* ne peut non plus être opératoire car il aurait pour effet qu'un récit imaginaire à la première personne satisfît au concept de fiction. Un énoncé qui est le produit de l'imagination est toujours référé à un sujet-locuteur, donc à un *Je-Origine* réel. C'est pour cela que, pour Hamburger, la poésie lyrique est exclue du champ des œuvres fictionnelles puisqu'elle est le produit d'un *Je-Origine* réel avec lequel l'objet énoncé est en relation. Dans la fiction, la réalité est apparence de réalité, c'est-à-dire qu'elle produit l'apparence de la vie; elle est *mimésis*, elle met en scène des personnages qui sont «comme des *Je*, générateurs de leurs propres vies, des personnages qui sont comme nous, qui vivent, sentent, parlent et se taisent» (p. 72); car «ce sont les personnages qui font du récit une fiction, une *mimésis*, ce qui veut dire aussi bien l'inverse : c'est la narration qui produit les personnages» (p. 127). C'est cette représentation qui produit l'impression de réalité.

C'est donc pour toutes ces raisons que l'expérience totale de la fiction ne peut se retrouver, pour Hamburger, que dans le récit, dans la narration à la troisième personne, le récit épique.

Pour conclure, on voit bien que le récit factuel correspond à un énoncé de réalité et entretient un rapport énonciatif avec son objet tandis que dans le récit fictionnel, il existe une liaison de type fonctionnel avec l'objet narré. Le récit de fiction est le produit d'une narration; il n'existe pas en dehors d'elle. Tout ce que nous avons dit jusque-là concerne le récit écrit. Et la langue est autant le matériau du récit factuel que celui du récit fictionnel. Pour produire la fiction, la langue se plie à ses impérieuses nécessités, notamment dans les modifications que celle-là fait subir aux comportements des verbes dans les temps du passé et aux déictiques spatiaux et temporels. Mais la langue n'est pas l'unique médium d'un récit. Car ce qui est objet de discours, c'est le contenu de l'esprit, ses représentations et intuitions comme disait Hegel, et la langue n'en est que le véhicule, le plus complet et le plus souple, certes, mais non le seul, qui sert à le communiquer. Et en matière de récit, le cinéma, et plus généralement l'audiovisuel, a la narrativité bien chevillée au corps. Il est une machine à raconter des histoires. Comment cette technique prend-elle en charge le récit ? Pour Bremond (1973), la structure d'une histoire est «indépendante de la technique qui la prend en charge» (p. 12). S'il est vrai que la *possibilité* du récit est indépendante des supports particuliers, il est néanmoins nécessaire qu'une technique actualise le récit. Aussi, dans le paragraphe qui suit analyserons-nous, comme nous l'avons fait pour le récit écrit, ce qui distingue les énoncés de réalité filmiques des énoncés fictionnels filmiques, le récit factuel du récit fictionnel relayé par le médium audiovisuel.

#### **2.4.2 Le récit filmique**

Par récit audiovisuel, nous entendons, bien sûr, tout récit pris en charge par l'image mobile, qu'elle soit filmique ou télévisuelle. Il s'agit ici du langage audiovisuel que l'on désigne communément par le terme *langage cinématographique*

qui ne se distingue pas, en tant que langage, du télévisuel (Metz, 1968), ce terme s'étant imposé dans l'usage courant à cause de l'antériorité du cinéma par rapport à la télévision et que c'est au sein du cinéma que s'est constitué ce langage. Nous établirons maintenant la distinction entre le récit factuel filmique, communément appelé le documentaire, et le film de fiction. Puisque notre objet d'étude porte sur la fonction argumentative et didactique du récit filmique de fiction, il sera également nécessaire de mettre au jour les structures propres au film didactique avant de voir comment le film de fiction se plie aux exigences de la transmission des savoirs. Si les indices de la fictionnalité dans le récit écrit, se retrouvent essentiellement et se révèlent mieux dans les comportements des verbes au passé et des déictiques temporels, il nous faudra les trouver ailleurs dans le récit filmique, tant il est vrai que la caméra énonce uniquement au présent. Ce sera l'instauration et la production d'un espace narratif qui constituera le geste majeur de l'élaboration du langage de la fiction filmique.

Le film documentaire et le film de fiction n'ont pas de frontières nettement et franchement délimitées. Bien que d'emblée perçu comme tel, celui-là se laisse bien souvent contaminer par la fiction à l'intérieur de laquelle, à son tour, celui-ci s'insinue régulièrement. Ces deux grandes formes narratives ont connu, dans l'histoire du cinéma, des moments glorieux avec des chefs-d'œuvre ici et là, rendant ainsi la confusion possible entre les deux, qui est parfois effective. À preuve, *The Quiet One* (1948) de Sidney Meyers qui montre des enfants de Harlem psychologiquement perturbés, est souvent cité comme un documentaire alors qu'en fait, il s'agit d'une fiction scénarisée par James Agee. Pourquoi et d'où vient cette confusion ?

#### **2.4.2.1 Le documentaire**

Metz (1977) postule que «tout film est un film de fiction» (p. 31). Il fonde cette assertion sur le fait sémiotique que l'image filmique irréalise ce qu'elle

représente, parce que le documentaire et la fiction participent tous deux de l'*archè* de la photographie. En ce sens, note Jost (1990), «on pourrait tout aussi bien affirmer que le documentaire n'existe pas» car là, on glisse «des propriétés sémiotiques d'un langage aux objets discursifs qu'il permet d'engendrer» (p. 39-40). De son côté, Odin (1984) pose que «tout film de fiction peut être considéré, d'un certain point de vue, comme un documentaire», mais il établit quand même différents degrés de documentarité. Et Gaudreault et Jost (1990) précisent que «c'est le travail de lecture du spectateur qui permet à un régime de prendre préséance sur l'autre» (p. 31). Cela est vrai, mais si nous suivons cette piste, nous céderons au spectateur la responsabilité de définir le statut du film. Une question se pose alors : si le film est un objet qui a une existence en dehors de la conscience du spectateur, qu'en est-il de son organisation propre ? Cela revient à donner au spectateur le pouvoir de transformer tout film de fiction en documentaire et vice-versa. Il peut, certes, y avoir du documentaire dans la fiction et il peut y avoir de la fiction dans le documentaire sans pour cela que l'une ne bascule du côté du documentaire et l'autre vers la fiction. Nous l'avons vu dans le cas du récit écrit à propos de *Hochwald* de Stifter. Dans le même ordre d'idée, *Taxi Driver* de Martin Scorsese peut être vu comme un documentaire sur New York. L'ultraréalisme des décors naturels, des lieux réels et de l'animation de la ville tout aussi réelle ne font aucun doute. Le film a été tourné dans les rues mêmes de la ville. Il peut être saisi comme «document» didactique afin d'instruire des gens qui ne la connaissent pas d'un aspect de cette ville. Mieux encore, la série télévisée québécoise *Lance et compte* (1988) intègre dans sa diégèse des scènes réelles tournées au Colisée de Québec lors de véritables parties de hockey de la Ligue Nationale. Ces plans d'ensemble qui montrent de vrais spectateurs qui réagissent et de vrais joueurs professionnels qui évoluent sur la glace ont pour fonction de «faire vrai», mais bien plus, d'ancrer la fiction dans la réalité culturelle du Québec. Et quand on passe en plans rapprochés, les acteurs se glissent subrepticement dans la peau des joueurs «pour le grand jeu fictionnel» (Warren,

1989). L'inclusion du documentaire dans la fiction ne détruit donc pas celle-ci. Et l'inverse est aussi vrai, la fiction introduite dans le documentaire ne détruit pas celui-ci. La documentarité et la fiction sont inscrites dans les modes d'organisation narrative et discursive du film.

*Un mariage et sa pastorale* (1974), de la série *La vie sentimentale des Français* réalisée par Claude de Givray, comporte ainsi des scènes de fiction destinées à «faire vrai», à montrer ce qu'il serait fade et plat de dire en voix off, la séparation et la réconciliation de Robert et d'Aurore notamment. Ces courtes scènes de fiction ont une fonction illustrative et ne cassent pas la documentarité du film, ne serait-ce que parce qu'elles sont annoncées et demeurent sous l'égide d'un énonciateur externe. La scène où Robert et Aurore, en compagnie du prêtre, essaient de comprendre leur amour et le sens de leur engagement n'est pas une scène de fiction à proprement parler. Il s'agit plus de commentaires internes qui s'assimilent, «ressemblent», à des dialogues et tendent à brouiller la frontière entre fiction et documentaire. Si cette tendance à la fusion se fait ici sur une seule séquence, dans *Ce que j'ai vu près de chez vous* (1954) de la série *État d'urgence* réalisée par Marcel Bluwal, cette symbiose porte sur une plus grande partie du film, de fait sur la presque totalité des scènes descriptives. La structure est tout simplement classique : un prologue et un épilogue encadrent une problématique rurale qu'illustrent des images de la campagne, le village de Vilfort, et que commente une voix off. La qualité des images qui décrivent la campagne ne sont certes pas des images prises sur le vif. Ce sont des images «léchées», très composées comme dans les films de fiction. Chaque cadrage est travaillé, soigné et révèle une mise en place précise. Il y a ici et là des plans qui renvoient directement à *La ligne générale* d'Eisenstein, notamment celui dans lequel le paysan doit faire la preuve que le tracteur est capable de monter une colline assez raide, et, au sommet de cette colline, des collègues le regardent, attendant de voir s'il va réussir. Le cadrage de ces deux paysans au sommet de cette colline est une citation de ce film d'Eisenstein. À cela, il faut ajouter le rôle de la



musique qui contribue à la dramatisation. Elle accompagne les propos du narrateur. Lyrique, elle souligne la beauté des images de la campagne déjà très travaillées par le cadrage et la lumière.

Une première distinction entre fiction et documentaire qui se profile ici se fonderait sur la technique du tournage. Y aurait-il un mode de tournage propre au documentaire et un autre spécifique à la fiction qui produiraient des images différentes ici et là ? Examinons cette piste un instant. Tandis que dans la fiction le cinéaste doit se soumettre à un texte préétabli, un scénario, le cinéaste du direct se plie, quant à lui, au déroulement des événements, à l'écoulement incessant du réel qu'il doit traquer pour faire surgir la vérité qui s'y cache. Il s'agit de détecter le scénario plutôt que de l'inventer. C'est en ce sens que Kracauer (1965) parle de «l'histoire trouvée dans la matérialité des faits» (p. 213). Les cinéastes du direct refusent la mise en scène qui dissimule la vérité, masque le réel, tandis que la prise de vue sur le terrain s'accompagne également de la prise de son en direct qui assure le privilège de la voix, et donc de la présence qui se veut une garantie de la vérité. Cependant, l'idéologie du spontané se rattache à une conception idéaliste de la vérité qui prône une transparence du réel qui laisserait, dans l'œuvre, advenir à la présence l'essence générale des choses. Il suffirait donc de filmer la réalité pour la connaître. Or, la réalité sociale n'est pas quelque chose de visible. Elle est une construction de la pensée et les cinéastes du direct qui fondent leur pratique sur la non-intervention du cinéaste se condamnent à des choix inconscients et à une vision idéologique. À ce niveau-là, le problème ne se pose donc pas dans les termes d'une divergence entre le cinéma de fiction et le cinéma documentaire. Il s'agit de savoir si le cinéaste accepte de formuler des hypothèses fondées sur une théorie ou alors s'il préfère se laisser guider par un empirisme qui ne peut conduire qu'à une impuissance explicative. La vérité ne saurait résider dans le fait de capter des images de la réalité, ce serait trop simple. Il est idéaliste de croire que le réel peut être enregistré mécaniquement dans sa vérité. Il ne faut pas confondre authenticité et vérité. Le documentaire garantit

l'authenticité des documents mais la vérité du discours tenu relève de l'analyse scientifique. Le cinéma de fiction est tout aussi capable d'expliquer la réalité et de la faire comprendre que le peut le documentaire. Pourtant, le documentaire produit des effets de connaissance spécifiques. C'est ce qu'a bien compris Watkins qui réalise, sur le mode du documentaire, un film à propos de la bombe atomique tombée sur Londres pendant la deuxième guerre mondiale, *War Game* (1965) qui a gagné, en 1967, l'Oscar du meilleur documentaire des Academy Awards aux États-Unis. Ce film nous présente des images d'une surprenante vérité, on dirait plutôt d'une grande authenticité : images troublantes de la ville détruite, images insupportables de la population irradiée. Si le savoir encyclopédique du spectateur ne lui certifiait qu'aucune bombe atomique n'était tombée sur Londres, il y croirait totalement. La mise en scène, le maquillage des acteurs, les images d'archives et, par-dessus tout, la mobilité et la nervosité de la caméra qui signalent une technique de tournage sur le vif, produisent un effet de prise de vues en action sur le terrain saisissant de vérité. Le faux peut donc servir le vrai et, ce que nous devons retenir de cette expérience, c'est que si la technique du tournage ne permet pas de distinguer le documentaire de la fiction, l'image possède une valeur testimoniale qui fonde la force du documentaire. Néanmoins, non seulement l'image peut être maquillée, comme le démontre *War Game*, mais il est possible de faire un documentaire sur quelque chose qui n'existe pas. Outre cette réalité maquillée que nous présente le film de Watkins, il est possible de faire un documentaire sur le rêve, par exemple. Qu'est-ce qui définit alors le documentaire ? Car il existe bien un genre documentaire qui possède une grammaire et une syntaxe spécifiques.

Pour Baudry (1992, p. 13), la limite du documentaire est atteinte, par rapport au film de fiction, quand celui-ci présente un point de vue impossible. Il cite l'exemple, dans *Fellini Roma*, du plan des fresques de la villa antique découverte lors du percement du métro romain. Mais ce plan montre les fresques et les couloirs avant que le trou n'ait été percé. Ce point de vue est, pour Baudry, impossible dans le

documentaire parce qu'il n'est celui de personne. Pourtant, nous croyons que la manipulation du profilmique est toujours possible même dans le documentaire. *War Game*, documentaire sur une chimère, en témoigne. De son côté, afin de distinguer le documentaire de la fiction, Gardies (1993) part de la première séquence de *Manhattan* de Woody Allen. Ce premier segment montre des vues partielles de New York pouvant constituer le début soit d'un documentaire soit d'une fiction. L'ambiguïté est levée après quatre plans d'ensemble par une voix off qui inscrit les images «sous le signe de la subjectivité en [les] donnant comme images mentales du narrateur». Ainsi s'instaurerait entre l'image [«l'espace», dit Gardies] et la voix un échange dont chacune tirerait profit et c'est cet échange qui caractériserait le régime de fiction tandis que la voix off du documentaire maintiendrait «la séparation entre les deux canaux afin de les garder de tout risque de contamination réciproque» (p. 131). Cependant, si le statut de la voix off peut et doit être questionné en ce qui concerne le documentaire, ce n'est nullement sa séparation d'avec la bande image qui en constitue le facteur déterminant. Car après tout le commentaire peut tout aussi bien être «in» sans que son statut ne soit modifié. Ce n'est pas tant le statut de la voix off que celui du commentaire lui-même qui, à la limite, peut très bien n'exister que dans le titre; les premiers documentaires étaient muets tout autant que les premières fictions. De plus, le documentaire peut aussi se charger de subjectivité et renvoyer à une perception personnelle de la réalité. *Le vent* de Joris Ivens, *Lettre d'amour en Somalie* de Frédéric Mitterrand sont bien des documentaires poétiques qui relèvent bien plus de la subjectivité des auteurs qu'ils nous parlent du réel. Et enfin, le documentaire ne maintient pas réellement de séparation entre les deux «canaux»; bien au contraire, la voix off parle sans cesse de l'image, nous le verrons, et dans les premières fictions du cinéma muet, le bonimenteur évitait toute allusion à la bande image, justement pour ne pas détruire l'illusion de réalité.

Un pas de plus dans le questionnement de la voix off est franchi par Jost (1990) quand il dit qu'il y a «coïncidence entre... le grand imagier [et le]

commentateur... qui explique, sémantise, complète, ce que nous voyons» (p. 47). On peut comprendre ces remarques dans le sens où Searle parle d'«énonciation sérieuse». Si le locuteur «explique» et surtout «complète» ce que montre la bande image, c'est qu'il s'engage personnellement par rapport à ces images et répond de leur authenticité. Il n'y a donc pas de séparation, comme l'affirmait Gardies, entre la bande image et la bande son. Mais lorsque Jost dit que la voix off «vise directement la réalité... faisant sienne l'illusion de la transparence», nous croyons que c'est aller trop loin car si le locuteur «sémantise», «complète» et «explique» c'est bien qu'il vise directement ou indirectement la bande image. C'est aussi laisser planer l'impression que les images se substituent au réel. Par ailleurs, la voix n'est pas nécessairement off. Elle peut être celle d'un personnage à l'écran qui parle soit de lui, soit d'un événement réel que nous avons vu, verrons, ou ne verrons pas. En outre, l'illusion réaliste est souvent plus forte dans la fiction que dans le documentaire. Enfin, renvoyer au réel ne signifie pas renvoyer à la réalité. Un documentaire scientifique sur les trous noirs ou sur le rêve ne peut renvoyer à quelque chose qui n'existe pas dans la réalité. Ce n'est pas tant ce sur quoi porte le documentaire qui importe que le statut de celui qui en parle. Et dans ce sens, un autre seuil est franchi par Gaudreault (1988) quand il pose le «narrateur en voix off [comme] digne successeur du bonimenteur du cinéma des premiers temps» (p. 173). Car, c'est dans cette posture d'énonciation que l'on doit chercher ce qui distingue le commentaire fictionnel, comme dans *Manhattan*, de celui du documentaire. En effet, l'instance racontante prend des configurations différentes ici et là. Dans le film de fiction, écrit Gunning (1986), «le narrateur n'est plus situé hors champ mais il est au contraire absorbé par les images mêmes et par la façon dont elles sont jointes les unes aux autres». Mis à part l'expression «hors champ» qui nous dérange dans cette citation puisque, nous le verrons de suite, le narrateur n'est pas hors champ dans le documentaire, nous croyons qu'elle, cette citation, révèle bien le mode d'inscription de l'instance racontante dans le film de fiction.

Lorsque Alberti (1966) mentionne qu'il «aime qu'il y ait un personnage qui nous prévienne et nous instruisse de ce qui se passe dans le tableau», il ne fait rien d'autre par-là que définir la place de l'instance racontante. Et celle-ci est interne au tableau. Ce «personnage» qui est une structure d'énonciation n'est pas nécessairement anthropomorphe; c'est l'*admoniteur* (Laframboise, 1989, p. 50). Cette structure d'énonciation peut être modulée autour de la lumière ou des regards des personnages, de la position de leur corps, etc. Cette instance racontante est, dans le tableau, une figure de l'énoncé et en même temps une figure de l'énonciation. Et il en est de même dans le film de fiction, c'est-à-dire une structure interne à l'énoncé qui indique au spectateur, hors de l'énoncé, ce qui se passe à l'intérieur de l'énoncé. Par contre, dans le documentaire, l'instance racontante se rapproche davantage du *festaiuolo* du théâtre du Moyen Âge (Baxandall, 1985). Là, elle est une instance extérieure à l'énoncé, et non pas hors champ, qui désigne à quelqu'un, tout aussi extérieur que lui, ce qui se passe à l'intérieur de l'énoncé. C'est donc autour de cette différence de structuration de l'instance énonciative que nous situons la distinction entre documentaire et fiction. Le narrateur du documentaire parle des images du film en nous indiquant à quel processus de discours il les a soumises. Il révèle son point de vue sur la réalité à travers ce discours sur les images. C'est pour cela que l'authenticité des images du documentaire est absolument nécessaire et, le sachant, le narrateur s'en porte garant. En même temps que par le biais de ces images, pour lui véritables morceaux de réel, il soumet la réalité à sa subjectivité, il ne cesse de proférer leur authenticité, l'existence de ce qu'elles montrent dans la réalité afilmique. Le commentaire du film documentaire est toujours allusion à la valeur testimoniale de l'image, que ces images soient «vraies» ou non. Les images du film documentaire sont mises en relation avec un sujet énonciateur qui peut répondre de leur «vérité». Dans le documentaire, l'authenticité des images est affaire d'éthique, le genre, affaire d'organisation formelle. Si le documentaire a pour but de produire des effets de connaissance, cette connaissance doit être fondée sur des hypothèses

clairement explicitées, mais la force du documentaire réside dans la vérité, c'est-à-dire l'authenticité de ce qu'il montre. En 1973, on a pu voir à la télévision française un reporter filmer sa propre mort en direct. C'était, au Chili, durant le coup d'État militaire du général Pinochet contre le gouvernement de Salvador Allende. Le cameraman de la télévision française filmait un groupe de soldats autour du palais présidentiel de la Moneda où s'était retranché le président Allende. Il transmettait en direct. Un militaire avance dans sa direction, le met en joue et tire. Le cameraman s'affaisse sur son trépied, la caméra oscille, le cameraman bascule entraînant dans sa chute la caméra qui continue à tourner et montre «en plan subjectif» la chute du reporter: les arbres, le ciel bleu qui tournoient... Là, dans cette immédiateté de l'action, réside la puissance du documentaire. Ces accents de vérité se sont retrouvés bien des fois dans l'histoire du cinéma direct. Qu'on pense au moment où, dans *The chair* (1963) de Leacock, le condamné à mort embrasse pour la dernière fois sa famille, ou à la crise de possession des Haoukas dans *Les maîtres fous* (1954) de Jean Rouch. Mais ces moments de vérité sont révélés par la structure discursive qui les détache de l'inorganisation du réel dans lequel ils ne sont que détails insignifiants. Comme le disait Voltaire, la raison est au fond d'un puits avec sa fille la vérité. Le cinéaste doit donc trouver ce puits afin, non pas d'égorger la mère et la fille, mais bien d'y puiser son authenticité. Le puits, c'est l'événement qu'il se propose de représenter, la raison, ce sont les hypothèses qu'il formule afin d'aborder cet événement et, la vérité, l'authenticité des images qu'il captera sur le vif. C'est pour cela que si le *reality show*, en raison de son mode d'organisation peut, d'un certain point de vue, être considéré comme un documentaire, il supplée son manque d'authenticité par le recours massif à des procédés fictionnels de dramatisation. Et bien qu'utilisant les figures de rhétorique du documentaire, il n'atteindra jamais la force originelle de celui-ci. Prophétiquement peut-être, Jean Rouch mettait déjà en garde contre ces usurpations en rappelant que le cinéma-vérité, c'est la vérité du cinéma.

Mais on peut se poser la question suivante : la vérité du cinéma, se retrouve-t-elle dans le cinéma-vérité ? Ce terme est la traduction du mot *kinopravda* du cinéaste russe Dziga Vertov. Il fut proposé par Jean Rouch après le tournage de *Chronique d'un été* (1961) qu'il réalisa conjointement avec Edgar Morin. En 1963, Mario Ruspoli (*in* Marsolais, 197?) proposa l'expression «cinéma direct» qui était moins engageant et moins prétentieux que le terme «cinéma-vérité». Pionnier du cinéma direct, Michel Brault avait été cameraman et directeur de la photographie des films de Jean Rouch/Edgar Morin et de Mario Ruspoli. Il contribua certainement à donner ses lettres de noblesse au documentaire à travers ses productions réalisées à l'Office National du Film du Canada. Mais plus il avançait dans sa carrière de documentariste plus il se rendait compte que «le fait de cadrer et le montage font qu'au cinéma la vérité n'existe pas». Et il constate que les limites du documentaire résident dans cette dépendance par rapport au réel car

on ne peut filmer que ce qu'on nous livre. Or on peut soupçonner beaucoup de choses qu'on n'arrive pas à capter. Et on ne peut pas forcer les gens à nous livrer une matière qu'ils gardent pour eux, c'est leur droit. Mais nous, on a l'intuition par un ensemble d'observations qu'il y a une matière poétique, un au-delà (Brault, 1980).

Même filmée avec le plus grand respect, la vie, la réalité sociale garde toujours son mystère. Et la substitution de «cinéma direct» à «cinéma-vérité» laisse le problème entier même si celui-là décrit moins une posture épistémologique qu'une technique de tournage. En effet, les cinéastes du documentaire qui prétendent respecter la réalité par opposition aux cinéastes de fiction qui la travestissent définissent, aujourd'hui, leur cinéma comme «cinéma du réel», réintroduisant par-là l'antagonisme Réel/Fiction. Morin (1980) qui, nous l'avons vu, a pris une part active au développement et au rayonnement du documentaire pose le problème dans toute son acuité :

Il y a deux façons de concevoir le cinéma du réel. La première est de prétendre donner à voir le réel. La seconde est de se poser le problème du réel. De même il y avait deux façons de concevoir le cinéma-vérité. La

première était de prétendre apporter la vérité. La seconde était de se poser le problème de la vérité. Or nous devons le savoir, le cinéma de fiction est dans son principe beaucoup moins illusoire, et beaucoup moins menteur que le cinéma dit documentaire, parce que l'auteur et le spectateur savent qu'il est fiction, c'est-à-dire qu'il porte sa vérité dans son imaginaire. Par contre, le cinéma documentaire camoufle sa fiction et son imaginaire derrière l'image reflet du réel. Or, nous devons le savoir de plus en plus profondément, la réalité sociale se cache et se met en scène d'elle-même, devant le regard d'autrui et surtout devant la caméra. La réalité sociale s'exprime à travers des rôles [...] l'imaginaire est plus réel que le réel. C'est pourquoi, c'est sous le couvert du cinéma du réel qu'on nous a présenté, proposé, voire imposé les plus incroyables illusions, c'est que, dans les contrées merveilleuses dont on ramenait l'image exaltante, la réalité sociale était mise en scène et occultée par le système politique régnant et transfigurée dans les yeux hallucinés du cinéaste. C'est-à-dire que le cinéma qui se pose les plus graves et les plus difficiles problèmes par rapport à l'illusion, l'irréalité, la fiction, est bien le cinéma du réel, dont la mission est d'affronter le plus difficile problème posé par la philosophie depuis deux millénaires, celui de la nature du réel.

En prenant appui sur ce texte de Morin et sur son expérience de documentariste, Brault (1980) en arrive à conclure que «la vérité n'est atteignable que par la fiction». Il ne s'agit pas, bien sûr, de LA vérité, mais d'un savoir fondé sur l'observation et l'analyse des faits et que le cinéaste désire communiquer au spectateur par le moyen du médium audiovisuel selon les propriétés, les caractéristiques de ce médium et les lois qui régissent le film de fiction. Or, il est un genre qui se donne la transmission d'un savoir pour visée explicite. C'est, bien entendu, le cinéma didactique. Avant d'examiner ce qui caractérise le langage du film de fiction, il convient d'interroger les structures du récit filmique didactique afin de mieux faire ressortir, par la suite, la rhétorique du film de fiction dans sa fonction didactique, dans son rôle de véhicule de savoirs.



### **2.4.2.2 Le film didactique**

Le film didactique présente cette particularité que l'intention didactique est inscrite dans la structure du film. Jacquinot (1977) a relevé les structures formelles de ce genre. Le film didactique fait référence à trois «mondes» :

1. le monde de la classe, celui des élèves qui se manifeste par la présence du professeur qui s'adresse à eux;
2. le monde du spécialiste que représentent les graphiques, cartes et écrits qui viennent interrompre le discours et ont une fonction illustrative;
3. le monde de la réalité que l'on retrouve également dans le film de fiction.

Ces trois mondes s'organisent autour de la parole du professeur qui structure le discours. Faisant sienne la constatation d'Egly selon laquelle le film didactique se présente comme «le type même de film... n'admettant en général qu'une seule interprétation», Jacquinot fait ressortir l'importance quantitative et qualitative du commentaire qui, d'une part, ancre ces trois mondes de référence dans l'intention et le propos didactiques en assurant un contrôle parfait de l'image et, d'autre part, incorpore un message implicatif qui objective le fait qu'il s'adresse directement à l'élève. Ce rôle dévolu au commentaire est redoublé par l'utilisation de la musique et du bruitage qui sont utilisés comme substituts analogiques du monde. Ceci a des conséquences au niveau de la consécution des plans qui s'organise non plus comme dans le film de fiction autour de la notion de temps mais est régie par celle d'articulation logique. En effet, dans le film didactique, l'agencement des séquences vise à montrer et à démontrer. Et Jacquinot a relevé les principaux types de syntagmes qu'utilise le film didactique : le syntagme monstratif, le syntagme allusif, le syntagme démonstratif, le syntagme catégoriel, le syntagme comparatif et le syntagme inclusif.

Cependant, le travail de Jacquinot ne fait que repérer différents types de syntagmes que l'on retrouve dans la plupart des films didactiques tout comme Metz (1968) avait décrit les différents types de syntagmes du film de fiction. Cette

approche est descriptive et ne renseigne en rien sur la structure d'apprentissage que met en œuvre tout récit didactique dans le but de provoquer des modifications cognitives, affectives ou comportementales chez le destinataire. En effet, dire que l'agencement des séquences, dans le film didactique, propose un certain nombre d'opérations d'intellection, c'est là énoncer un truisme car tout film propose des opérations d'intellection qui caractérisent le fait de saisir le sens du passage d'un plan à l'autre, d'une séquence à l'autre. Les deux traits distinctifs des structures du film à intention didactique semblent être l'extériorité du narrateur et la fonction conative du discours. Mais il partage le premier avec tout film documentaire et le second avec tout message publicitaire. Quant à l'instance triréférentielle, cette instance didactique que constituent les trois «mondes» représentés dans le film didactique, elle est une constante dans un certain type de production de films éducatifs qui miment l'univers de la classe traditionnelle plus qu'elle ne constitue une structure narrative d'apprentissage. Et l'ennui, pour ne pas dire l'échec que tous les observateurs et spécialistes s'accordent à reconnaître, qui se dégage de ce type de production réside justement dans le fait que cette instance didactique ne s'insère pas dans une structure narrative lorsqu'elle est importée de la situation de la classe standard pour être prise en charge par un médium éminemment et essentiellement narratif. Vouloir conceptualiser par l'image filmique, opération qui n'est possible jusqu'à preuve du contraire que par le langage, comme le souligne à juste titre Jacquinot, aboutit d'une part, à ces ruptures diégétiques repérées, tant il est vrai que diégèse et histoire sont inséparables et, d'autre part à l'élaboration des différents types de syntagmes relevés par Jacquinot, syntagmes qui miment la conceptualisation par le langage. Mais cette imitation n'est qu'un leurre puisque la parole du locuteur comble les vides, cimenter les ruptures, efface les manques, masque les blancs. Dans le film didactique, le travail de conceptualisation s'effectue tout simplement par la parole. Les ruptures diégétiques repérées par Jacquinot sont aplanies par la parole du commentateur qui est l'instance qui assure le lien entre les séquences. Cependant, l'instance

triréférentielle peut s'insérer dans un récit comme l'illustre bien le film *Le parc Jurassique* (1991) de Steven Spielberg. Lorsque le paléontologue découvre dans le sous-sol du Montana le squelette d'un vélociraptore à l'aide d'une sonde qui reproduit son image sur l'écran de l'ordinateur, il explique à l'enfant qui s'était moqué de cette découverte en comparant l'animal à une grosse dinde, les qualités physiques, la puissance et l'intelligence du dinosaure dans une séquence qui reproduit cette instance triréférentielle analysée par Jacquinot. Le discours du paléontologue, celui qui sait, et l'enfant et sa moquerie, celui qui ne sait pas, représentent le monde de la classe; l'image du squelette du dinosaure sur l'écran de l'ordinateur représente le monde du spécialiste; et le récit qui englobe cette leçon représente le monde de tout le monde. Il n'y a pas de rupture diégétique puisque les deux mondes qui, dans le film didactique, le rompent sont, ici, intégrés à la diégèse. On peut dire qu'en fait, il n'y a pas, dans le film didactique, la constitution d'une diégèse. Jacquinot assimile de façon abusive ce terme à l'un des mondes de l'instance triréférentielle, le monde de tout le monde. Or, nous le verrons plus loin, la diégèse suppose la constitution d'un personnage qui n'existe pas dans les films à caractère didactique analysés par Jacquinot. Ce qui caractérise donc la structure du film didactique telle qu'analysée par Jacquinot reste et demeure la présence insistante et omniprésente au premier plan du discours, d'un locuteur qui explique et complète ce que montre la bande image, en un mot un narrateur qui narre tout comme dans le film documentaire puisque, dans un cas comme dans l'autre, le récit n'est pas clôturé, il ne prend pas en charge sa propre narration. Là encore, la bande image constitue un objet d'énonciation pour un sujet-locuteur. Les propos véhiculés par la bande image sont mis en relation avec le sujet qui énonce. La différence avec le documentaire, est que dans le film didactique le sujet d'énonciation est toujours un sujet d'énonciation théorique. Mais tous deux, le film documentaire et le film didactique sont des énoncés de réalité. En outre, si le film didactique possède cette caractéristique de s'adresser explicitement à l'élève, c'est-à-dire au spectateur, il est vrai également que tout film, y compris le film de

fiction, est également construit en visant un destinataire même s'il ne le manifeste pas explicitement. Cette présence du narrateur a longtemps été l'obstacle qu'a dû surmonter le cinéma pour constituer un récit qui prend en charge sa propre narration. C'est pour cela que, note Noël Burch (1991), le bon conférencier, le bonimenteur du cinéma «primitif» muet, évitait toute allusion aux images afin de ne pas détruire l'illusion référentielle.

### **2.4.2.3 *Le film de fiction***

L'audiovisuel est un moyen de communication récent et l'on peut suivre la genèse du langage de la fiction filmique. Tout comme, avec Hamburger, on a vu le processus de la création fictionnelle révéler «l'étréouitessse de la syntaxe» et se déchirer «le vêtement étriqué» de la langue pour s'y ajuster, de même on peut reconstituer les différentes étapes de l'élaboration du langage de la fiction filmique. On verra la syntaxe de la fiction filmique faire éclater les premiers modèles pour prendre en charge sa propre narration.

Si, dès les origines, la représentation dans le cinéma primitif est duelle en opposant le modèle né de Lumière, qui reconduit les règles de la perspective du quattrocento, aux «vues composées» de Méliès, ce dernier modèle a majoritairement dominé le cinéma des premiers temps. Il reflète la position mentale des spectateurs et des producteurs de l'époque. Méliès se positionne comme sujet-spectateur extérieur au récit filmique. Devant l'évolution de la technique, il l'exprime ainsi par la bouche de son ami George Noverre :

Que dire... des décors qui se déplacent horizontalement ou de bas en haut pour laisser voir les différentes parties d'une pièce, des personnages qui grandissent subitement quand ce ne sont pas leurs pieds ou leurs mains qui deviennent énormes pour laisser voir un détail. Évidemment, on nous dira: c'est la technique moderne! Est-ce la bonne ? Voilà la question : est-ce naturel ? (*in* Burch, 1991, p. 157).

Ce qui ressort d'un tel propos est, bien sûr, la perception que tout mouvement de caméra est un déplacement du champ et non celui du point de vue du spectateur, ce qui signifie que le spectateur ne s'identifie pas à la caméra. Pour le cinéma de ce temps, l'écran était une surface plate et cette platitude était le fait de contraintes techniques qui, conséquemment, conditionnaient le langage cinématographique. En effet, la technologie de l'époque imposait que :

- a) les films étaient tournés devant des toiles de fond peintes sans profondeur alternant avec des prises de vue en studio et en extérieur;
- b) l'éclairage qui baignait uniformément le champ de l'objectif n'était pas maîtrisé en tant que code articulé;
- c) la fixité, l'horizontalité et la frontalité de la caméra masquaient les indices de la perspective linéaire dans le décor;
- d) la scénographie dominante plaçait les comédiens loin de la caméra et leurs mouvements s'effectuaient uniquement sur l'axe latéral (Burch, 1991).

Toutes ces contraintes avaient une cause principale : la technologie contraignait les productions à une durée de quelques secondes et un film se confondait avec une «vue», un «tableau» unique, ce que l'on appellerait aujourd'hui un plan, mais un plan autonome et que Gaudreault (1988, p. 19) nomme «film uniponctuel».

La conséquence sémiotique de ces propriétés formelles du film des premiers temps est que l'image offerte à la vue du spectateur se donne dans la simultanéité des signes et des actions. Elle ne possède pas de marque distinctive qui les hiérarchiserait de façon à permettre une lecture linéaire. L'abondance des signes présentés oblige le spectateur d'aujourd'hui, pour le décrypter, à une lecture sélective sur la surface de l'écran afin de repérer le centre narratif puisque les éléments et les actions ne sont pas linéarisés. C'est ainsi qu'un personnage regardant un autre et le personnage regardé seront coprésents à l'écran, le voyeur et l'objet de son regard étant montrés en même temps, sans qu'aucun critère de discrimination ne vienne ordonner dans une

relation d'alternance le jeu des regards. C'était là le rôle du conférencier, du bonimenteur ou du narrateur externe, que de guider le spectateur, d'imprimer une direction et un mouvement narratif au désordre perceptuel qui règne dans cette image acentrique. Burch (1991, p. 181) note que la présence du conférencier était le corollaire de la non-clôture des films primitifs dont l'instance narrative se trouve hors de l'image puisque le film ne prend pas en charge l'histoire qu'il raconte, qu'il est l'illustration d'un récit qui se trouve ailleurs, en un mot, qu'il ne se suffit pas à lui-même. Et il en est resté ainsi même quand on a juxtaposé plusieurs tableaux l'un à la suite de l'autre, chacun conservant son autarcie et le récit, quant à lui, tirant son origine d'une source externe qui en informe le spectateur ou était supposé connu de lui. Ce cinéma privilégiait une esthétique de l'attraction (Gunning, 1986). Ces facteurs ont constitué autant d'obstacles à surmonter par les pionniers de ce que Burch appelle le Mode de Représentation Institutionnel, le langage de la fiction cinématographique tel que nous le connaissons aujourd'hui. Car ce sont ces règles de composition et cette forme qui ont longtemps dominé le cinéma que vont combattre l'intelligentsia cultivée de l'époque et les producteurs soucieux de rentabiliser le cinéma, car si l'extériorité de l'instance narrative était pour Méliès la seule position mentale concevable, c'est à elle que désormais ceux-là s'attaqueront principalement. Dès les premières projections d'images animées, les apôtres de l'idéologie naturaliste ne les reconnaîtront pas comme reproduction acceptable du réel puisqu'il y manque la couleur, le son, le relief et l'extension dans l'espace. Et en tant que mode d'expression, ils lui reprochent surtout la centrifugalité de l'image, le non-centrement de l'action et, par-dessus tout, la non-primauté du concept d'individu, la *persona*, primauté qui est le geste majeur du mode de représentation classique, indiquant le passage des formes de représentation moyenâgeuses à la Renaissance, et dont *La Mandragore* de Machiavel marque l'émergence et en fournit l'exemple canonique. Ce que réclame le spectateur cultivé, à la suite des plein-air en profondeur des films Lumière, c'est moins un supplément de réel qu'un «effet» total de réel, un effet de

présence, sa propre pénétration à l'intérieur de l'espace comme centre de l'action, maître de la situation en même temps que soumis aux affects produits par l'image animée, un effet total d'illusion.

Les premières manifestations d'un enchaînement narratif au cinéma se retrouvent dans les combats de boxe filmés et dans les différentes versions de *La Passion du Christ* réalisées entre 1897 et 1907. Mais dans les premiers comme dans les secondes, la consécution des tableaux ne comportait aucun indice narratif interne et c'est le référent externe, la connaissance du code de la boxe ou de la vie du Christ, qui était le garant du lien qui les unissait l'un à l'autre. Il est vrai que la narrativité peut se développer à loisir dans le film uniponctuel, comme le prouve dès le début du cinéma *L'arroseur arrosé* (1895), mais, ce que piste le travail de Burch (1991), c'est la constitution du langage cinématographique tel que nous le connaissons aujourd'hui dans les films de consommation courante, ce que Gaudreault nomme le film pluriponctuel; cette «grande forme narrative [est] celle qui manifeste les articulations du signifié par des articulations au niveau du signifiant» (Burch, p. 137), celle où la narrativité est engendrée par la relation bi-univoque qui s'instaure entre les plans. Et un genre qui, de par la logique même de son propos, allait réclamer le changement de plan est le film de poursuite. Même si nombre de ces premiers films n'utilisaient le changement de plan que pour exposer différentes phases isolées d'une poursuite-attraction sans que cet enchaînement n'implique de relation bi-univoque entre les «tableaux», chacun conservant son autarcie en montrant à chaque fois l'entrée et la sortie de tous les participants après une performance, cette tension va provoquer, à terme, par la communication qu'elle fait naître entre les plans, une prise de conscience d'une certaine continuité. Cette tension permettra la prise de conscience de la relation bi-univoque entre les plans et des conséquences de cette relation à quatre niveaux :

### **1. Narrativité**

Cette tension se retrouve déjà dans la poursuite de *L'arroseur arrosé* de Lumière. Et son remake par Smith en 1898, *A joke on the gardener*, ne résoudra pas le problème de la poursuite puisqu'il maintient le principe de l'uniponctualité tandis que *Stop Thief* (1901) de Williamson s'étendra sur trois plans. Mais toutes les entrées et toutes les sorties se font indifféremment par la gauche ou par la droite, manifestant par-là une indifférence totale par rapport à la logique des directions non encore maîtrisée à cette époque. Cependant, en choisissant la solution du montage, note Burch (1991), ce film se conforme inconsciemment aux lois de la narrativité qui réclament une structure tripartite, virtualité (commencement) - passage à l'acte (continuation) - achèvement, dans laquelle le passage du temps est indiqué sur le mode connotatif par le plan 2.

## **2. Hors-champ**

Ce que va révéler aussi le film de poursuite, c'est l'existence d'un autre espace, contigu à celui du champ. Dans *The Miller and the Sweep* (1897), Smith présente un gag banal : une bagarre entre un meunier et un ramoneur, mais dont la fin montre la fuite d'un des protagonistes, hors du cadre, poursuivi par le second. Et à ce moment, une foule, invisible jusqu'à présent entre dans le cadre et traverse le champ à la poursuite des deux protagonistes. Ce film lève le voile sur un espace contigu à l'espace profilmique du champ, un autre espace, hors-champ, qui peut lui être adjoint en s'y articulant en une relation de succession spatiotemporelle.

## **3. Direction**

Pour que cet enchaînement instaure une relation de cause à effet, il faudra que soit d'abord maîtrisée la logique de la topologie profilmique, essentiellement les principes du raccord de direction, maîtrise qui fera échec à l'autarcie du tableau primitif.

## **4. Ubiquité**



Ce que révèle un film comme *Le petit docteur* (1900) de Smith, c'est une certaine ubiquité de la caméra que dénote la juxtaposition d'images de grosseurs différentes. Dans ce film, on voit, en plan d'ensemble, deux enfants administrant une potion à un chat supposé malade, et le plan suivant nous montre la tête du chat en gros plan avalant une cuillerée de lait. Mais pour que cette ubiquité devienne productrice, il faudra qu'elle s'articule à la maîtrise des raccords de direction de sorte à lier les tableaux entre eux en des relations de contiguités et de successions centrées en fonction du spectateur. Ainsi, cette ubiquité s'articulera également à l'espace hors-champ car, même si ce gros plan abstrait le chat de l'espace alentour où se trouvent les deux enfants, cet espace ne continue pas moins d'exister dans la conscience du spectateur en tant que prolongement hors-cadre de ce champ en gros plan.

Très tôt les réalisateurs des films de poursuite commencèrent à organiser les courses en leur imprimant, justement, une direction. *Rescued by Rover* (1905) de Fitzhamon structure le trajet d'une course selon le principe simple de l'éloignement vers le fond et de l'avancée vers la caméra, créant ainsi la cohérence d'un parcours fléché ou balisé selon une direction. Mais ce sera Griffith qui aura les intuitions les plus fécondes lorsqu'il mettra en relation les tableaux autonomes «par des entrées et sorties de champ effectuées par des portes latérales... faisant de ces portes une matérialisation démonstratrice de cette abstraction qu'est le raccord de direction» (Burch, 1991, p. 151). Petit à petit, cette maîtrise des trajets dans l'espace profilmique deviendra maîtrise de la direction des regards puis, champ-contrechamp, avec pour point de référence l'œil du réalisateur auquel s'assimile celui du spectateur. Ce parcours qui mène à la constitution du Mode de Représentation Institutionnel aboutit à une homologie entre les orientations à la surface de l'écran et celles du corps du spectateur qui devient centre de l'espace diégétique tout comme la perspective du quattrocento avait capté et placé l'œil du spectateur au centre du tableau de la Renaissance. L'ubiquité de la caméra articulée au système des raccords

corrélant espace champ et espace hors-champ, et cette corrélation conjuguée à l'émergence de la figure de l'individu conduira à la linéarisation des signifiants de sorte à produire un récit capable de prendre en charge sa propre narration en postulant un spectateur «Sujet-Tout-Percevant» (Metz, 1977) qui redouble le regard du cinéaste à travers la caméra.

Dans le film documentaire, l'extériorité du narrateur le place en position de possible objectivité par rapport aux images. Mises à distance du locuteur-narrateur, celles-ci peuvent alors revendiquer leur statut d'authenticité, laquelle ne saurait de toute façon être garantie que par lui. Les images sont l'objet d'une énonciation. Elles peuvent donc être soumises à l'épreuve de vérité et le locuteur en est le garant. Il est le sujet d'énonciation. L'authenticité des images du documentaire serait irrémédiablement détruite si celles-ci incluaient le narrateur comme dans le film de fiction où ce «narrateur», de toute évidence, appartient au même «monde» que les images du film, fait partie en même temps qu'il contribue à produire la diégèse. Le film de fiction, comme toute fiction, produit un monde vraisemblable et non réel en formulant des postulats de vraisemblance qui situent ce monde en dehors de la réalité. L'intériorisation du narrateur dans la bande image, comme dit Gunning (1986), est une intégration à la diégèse et dès lors le «narrateur» perd toute crédibilité quant au statut des images et ne peut même plus en parler. Les images du film de fiction ne sont pas l'objet d'une narration mais une fonction de la narration, et elles n'existent pas en dehors de cette narration. Le sujet d'énonciation disparaît et est remplacé par des *Je-Origines*, des personnages. Acteur de l'énoncé, le «narrateur» du film de fiction appartient à la diégèse et n'a qu'une fonction indicatrice, et il ne peut plus prétendre servir de garant à l'authenticité des images. Par exemple, *Nick's Movie* de Wenders (1980) raconte la vraie maladie de Nicholas Ray qu'il présente autour de ses vrais amis pendant les derniers moments de sa vie. Les images sont des images authentiques, tournées sur le vif, de la souffrance de Nick. Le travail du tournage montré à l'écran en témoigne de façon éloquente. Et pourtant, cette exhibition de la

cuisine du tournage, tarte à la crème de la garantie d'authenticité héritée de Bazin (1962), n'arrive pourtant pas à transformer ce film en un documentaire. C'est que, Wenders qui, dans le film, commente ce parcours de la maladie de Nick jusqu'à sa mort, pose dès le début, le cadre et les limites dans lesquels, ce film qu'ils font ensemble, sera mené et, de ce fait, s'intègre lui-même tout autant que Nick à la diégèse, reléguant ces images qui clament à tout moment leur vérité dans un monde construit, un monde vraisemblable, c'est-à-dire ayant des limites, un monde balisé par des conventions prescrites dès le départ.

Le récit de fiction écrit et le récit de fiction audiovisuel ont chacun adapté la syntaxe de leur médium respectif aux exigences de la fictionalisation afin de prendre en charge la narration de l'histoire qu'ils se proposent de raconter. Dans le récit factuel, y compris le récit didactique, l'extériorité du narrateur est la condition de la clôture du récit. Autrement dit, le récit factuel, qu'il soit écrit ou audiovisuel, ne prend pas en charge sa propre narration. Ce qui est donné à percevoir n'est pas le tout du récit mais un fragment, ou des morceaux d'événements dont la solidarité, les liaisons, la relation de réciprocité qui les lie en une unité trouve sa loi ailleurs, dans le discours du narrateur qui sémantise, complète et explique. L'objet du discours est mis en relation avec le sujet d'énonciation et c'est pour cela que celui-ci peut témoigner de l'authenticité des images du récit factuel filmique et, dans le film didactique, le sujet d'énonciation, qui est un sujet d'énonciation théorique, conceptualise. Le récit de fiction quant à lui, ne peut pas être pris en charge par un narrateur externe puisque le *Je-Origine* réel disparaît au profit de *Je-Origines* multiples et fictifs, et cette exigence est celle de la *mimésis* d'hommes agissants. Quand on parle de fiction littéraire ou cinématographique, on cesse de se questionner sur le mode de représentation, ici la langue, et là l'image, pour ne retenir que ce que l'un et l'autre produisent, à savoir des personnages en acte, des hommes agissants dans un récit qui

prend en charge sa propre narration. Toutes deux, la langue et l'image cinématographique «racontent personnes et choses».

Le documentaire et le film à intention didactique sont des récits factuels qui produisent des énoncés de réalité, référant soit à un sujet d'énonciation individuel soit à un sujet d'énonciation théorique. Si le savoir peut se transmettre par le récit factuel qui produit des énoncés de réalité, comment le récit fictionnel transmet-il les savoirs ? Comment agit-il sur le récepteur ? Quelles sont les conditions qui font du récit fictionnel un message didactique médiatisé ? Pour répondre à cette question, il nous faut d'abord déterminer en quoi consiste la fonction narrative du récit.

## **2.5 Les enjeux du récit**

Des rapports du récit avec la science, et tout particulièrement avec la psychanalyse, nous pouvons entrevoir en quoi consiste la fonction narrative du récit, discerner les enjeux à l'œuvre dans la production et la perception d'un récit. Qu'il soit suscité ou spontanément produit, qu'il soit fictionnel ou factuel, tout récit, même dans ses formes les plus délirantes de la psychose, doit nécessairement se soumettre aux lois générales, bien qu'altérées, de tout discours s'il veut se rendre dicible. Pourquoi raconte-t-on une histoire ? Le dispositif de la cure analytique rend bien compte des enjeux du récit car elle n'est possible que si l'analysant livre un récit et ce récit, bien souvent, brouille la frontière entre récit fictionnel et récit factuel. En cela, il est un bon exemple. Dans la relation analytique, il y a échange : une parole mutilée comme substitut de sa vérité contre une autre qui décrypte le message refoulé. Tout récit s'inscrit dans ce modèle de l'échange. Un récit est à la fois un don et une demande (Consoli, 1979). Il est un don parce qu'il s'agit d'une parole adressée à quelqu'un. Quand bien même le destinataire n'aurait rien demandé, que le récit ne lui serait pas adressé, il aura à se déterminer par rapport à lui puisque son statut symbolique de destinataire le positionne en tant que tel par rapport à tout récit potentiel qui lui serait

adressé. Ainsi des récits nous parviennent du fond des âges, d'autres espaces et nous parlent, nous émeuvent, nous fascinent et nous intriguent. Le récit est aussi une demande puisque aucune parole ne s'énonce en vain. Tout récit provoque une réponse, qu'elle soit communiquée ou non au destinataire, verbalisée ou simplement ressentie. «Le récit s'échange [au moins] contre un affect». Qu'il soit admiré ou réprouvé, qu'il entraîne plaisir ou déplaisir, qu'il dérange ou qu'il contente, le récit suscite toujours un intérêt. La figure de Schéhérazade dans *Les mille et une nuits* constitue une mise en abîme de sa fonction narrative. Elle en est l'archétype (Barthes, 1970; Consoli, 1979). Le récit est captation et, en ce sens, il est séduction et manipulation. Un récit n'est donc jamais une parole spontanée ou fortuite. Il a toujours une visée, laquelle conditionne la stratégie narrative mise en œuvre par l'énonciateur-narrateur afin de guider et même de contraindre à travers les tours et détours du récit les cheminements du destinataire jusqu'à la conclusion souhaitée. C'est dire que cette composante téléologique du récit implique nécessairement en contrepartie une part d'incertitude. Un récit est toujours un pari, tentative d'apprendre à autrui quelque chose sur le monde, sur lui-même ou sur soi-même, «et c'est le doute où je suis du résultat final qui m'oblige à prendre soin de la façon de le dire, à argumenter mes propos et à les disposer en fonction de ce que je pense être le désir que j'interpelle» (Consoli, p. 40) puisque toute communication comporte toujours un risque de malentendu. Et tout récit, qu'il soit fictionnel ou factuel, a une même visée : communiquer quelque chose à autrui.

## **2.6 Fonction argumentative du récit de fiction**

Toujours discours adressé à quelqu'un, le récit est donc modelé en fonction de l'effet désiré et du résultat à obtenir. Ceci nous amène à concevoir le récit comme ancré dans une situation de dialogue à laquelle est liée une activité de lecture-compréhension impliquant une réponse réelle ou virtuelle. Ce principe dialogique

avait été énoncé par Bakhtine (1978) pour qui «tout discours est dirigé sur une réponse, et ne peut échapper à l'influence profonde du discours-réplique prévu» (p. 103). Et cette participation du récepteur est programmée par l'énonciateur à l'intérieur de son discours. Tout récit est réglé sur l'image d'un récepteur préconstruit (Bakhtine, 1978; Genette, 1972; Linvelt, 1989) qu'il vise en tenant compte de sa compétence encyclopédique, de ses connaissances et de son savoir supposés, des valeurs culturelles auxquelles il participe. Inversement nous pouvons penser le processus de lecture-compréhension comme la recherche et la découverte de cette visée, de cette intention de l'énonciateur, et le jeu d'interprétation justement comme la possibilité d'effectuer d'autres lectures non prévues, non programmées, qui ne correspondent pas à celles anticipées par l'énonciateur.

Le récit a toujours une visée. Le récit programme sa lecture. Le récit manipule le récepteur. En outre, la narration connaît des modalités infinies. Comment isoler une dominante qui permet de penser le récit en tant qu'organisation d'un discours qui guide la lecture pour faire savoir ce qu'il est important de retenir, d'extraire du récit, pour retrouver la conclusion souhaitée par le donateur du récit ? Comment le récit programme-t-il son interprétation ? C'était la fonction du *festaiuolo* dans le théâtre médiéval, du bonimenteur dans le cinéma muet, celle du commentaire dans le film documentaire et dans le film didactique. Mais dans le récit qui prend en charge sa propre narration, dans lequel l'histoire semble se raconter d'elle-même (Benveniste, 1966, p. 241), le récit est de toutes parts menacé par la polysémie, celle du langage ou de l'image. La syntaxe narrative se présente alors comme une recherche de la cohérence, et l'argumentation narrative comme un ensemble de procédés apportant au destinataire potentiel les instructions (Ducrot, 1980; Adam, 1985) nécessaires pour une lecture orientée dans le sens prédéterminé par l'énonciateur. À bien y regarder, l'argumentation est la condition de l'histoire et de la narration. Tout récit est tendu vers une fin, tout récit se construit par la fin. Ainsi, Poe (1969) illustre la fonction argumentative du récit qu'il présente comme une explication dans *Double assassinat*

*dans la rue Morgue* : «Le récit qui suit sera pour le lecteur un commentaire lumineux des propositions que je viens d'avancer».

Le récit de fiction réclame l'adhésion. Il se présente comme un discours qui recherche la créance du récepteur mais dont la fonction est de le manipuler par le truchement d'une superstructure narrative qui vise à homogénéiser le texte, à réduire la polysémie du langage ou de l'image en dissimulant le foyer des significations, en masquant les traces de son énonciation. Les modalités de la narration prennent des formes diverses et l'acte narratif par lequel le récit est livré apparaît alors comme la stratégie jugée la plus efficace pour guider l'interprétant et le contraindre à suivre le chemin préétabli par le narrateur-énonciateur afin de le soumettre à un point de vue. La force du récit consiste à solliciter sans cesse la participation du récepteur en l'obligeant à le compléter sans cesse et donc, à entrer dans le jeu de son argumentation :

- a) au niveau des exigences du vraisemblable puisque d'une part, la diégèse n'est jamais totalement décrite, permettant ainsi la constitution d'un hors-champ narratif et d'autre part, récuser les postulats de vraisemblance revient non seulement à remettre en question le discours de l'autre mais à disqualifier l'ensemble de son argumentation (Ducrot, *in* Consoli, 1979);
- b) au niveau de la superstructure narrative qui codifie la logique des actions qui connaît des ellipses, des analepses ou prolepses, etc.
- c) au niveau de la dimension symbolique qui s'appuie sur les deux niveaux précédents pour ancrer le récit dans un monde plausible pour le récepteur tout en détournant les effets de réel (Barthes, 1973 et 1982) pour servir sa propre diégèse, et par là sa propre signification;
- d) au niveau du sens global qui se dégage et dont «le narrateur maintient l'intelligibilité en combinant le composant symbolique avec la structure narrative et les exigences de la représentation» (Adam, 1985).

Il existe des récits monologiques et des récits non dominés par l'unicité monologique d'un sens. Mais tout récit a une fonction argumentative plus ou moins explicite si argumenter vise à «provoquer et à accroître l'adhésion des esprits aux thèses qu'on présente à leur assentiment [dans le but] d'influer sur l'individu tout entier qui doit [...] être incité à agir ou devenir prédisposé à une action éventuelle» (Perelman et Tyteca, 1970, p. 5). Par quels indices formels un texte narratif signale-t-il au récepteur sa fonction argumentative ? Ou encore, quels sont les indices formels qui signalent qu'un texte narratif se veut le véhicule d'un sens univoque? Dans le récit à intention didactique, ou récit à thèse, le narrateur figure dans le texte, et il n'y figure uniquement que comme acteur de l'énonciation. Suleiman (1977) a montré que ce genre de récit s'organise autour de trois sortes d'énoncés : un énoncé narratif, un énoncé interprétatif et un énoncé pragmatique. L'énoncé interprétatif commande l'énoncé narratif et implique l'énoncé pragmatique tout autant qu'il est impliqué par lui. Cependant ces trois niveaux se trouvent rarement actualisés simultanément dans un même texte. Ainsi, dans la parabole du semeur de la Bible, le narrateur, Jésus, exhorte explicitement le destinataire à interpréter le texte : «Entende qui a des oreilles». Tandis que dans celle des vierges sages et des vierges folles (Mathieu, 13,3 b-9 et 25, 1-13.), la parole du narrateur interrompt le récit, toujours sur le mode impératif, pour en dégager une règle d'action : «Veillez donc, car vous ne savez ni le jour ni l'heure». La rupture narrative qu'introduisent ces phrases par l'emploi du présent de l'impératif suppose d'une part, que l'auditoire, dans le premier cas, interprétera correctement la parole de Jésus, et dans le second, l'ayant interprétée accordera ses actions en conséquence et, d'autre part, fonctionne comme un code, narratif vs non narratif, en s'opposant à l'aoriste de l'histoire racontée. Instance extradiégétique, son intervention est toujours une intrusion. Par contre, une fable comme *Le corbeau et le renard* contient et son interprétation, «Tout flatteur vit aux dépens de celui qui l'écoute» et, presque explicitement, la règle d'action qui en dérive, «Le corbeau jura... qu'on ne l'y prendra plus», même si ce n'est que sur le mode du



particulier, mais enjoignant par là tout lecteur à l'imitation de cette règle. Or, dans la parabole du semeur, il n'existe ni interprétation ni injonction, mais une exhortation à l'une et à l'autre suffisamment appuyée pour guider l'auditoire sur le chemin voulu, à savoir l'ensemble des paroles de Jésus qui fonctionnent comme contexte d'interprétation. En fait, celui-ci *indique* plus loin, dans Mathieu 13, 18-23, en quel sens cette parabole doit être interprétée. La signification de la parabole n'est donc pas le sens immédiat qu'elle recouvre. Le récit appelle l'interprétation. De cela, nous pouvons déduire que le récit peut se passer des niveaux interprétatif et pragmatique tout en continuant à fonctionner comme un texte didactique, argumentatif. Pour cela, il est nécessaire que le texte réduise la polysémie de son discours de sorte que ces deux niveaux se déduisent du seul énoncé narratif. Il nous faut donc examiner comment le texte de fiction parvient, par la seule narration d'une histoire, à transmettre ce savoir et à agir sur le destinataire.

## **2.7 La communication narrative fictionnelle**

Dans le récit à thèse, le récit à intention didactique, l'extériorité du narrateur est manifeste. Un destinataire s'adresse à un destinataire. Dans le récit fictionnel, celui qui prend en charge sa propre narration, le récit semble ne s'adresser à personne. Or toute parole, histoire ou discours, au sens de Benveniste (1966, p. 241), suppose l'intervention d'un locuteur et est dirigé vers autrui. Où trouver cette marque d'une telle présence dans le récit ? Dans le code de la narration fictionnelle, le locuteur est inclus dans le système en tant que possibilité de permutation de destinataire à destinataire. Il y occupe une double fonction. Il est une figure qui rappelle celle de l'admoniteur dans les tableaux de la Renaissance. C'est la constitution du personnage qui permet la disjonction du locuteur en destinataire et destinataire. Dans un récit littéraire, le personnage est une instance intradiégétique, donc acteur de l'énoncé, qui fonctionne comme un *double* du locuteur, donc comme acteur de l'énonciation. Dans

la parabole de l'enfant prodigue (Saint Luc 15,11-31), il n'y a aucune intervention d'un narrateur extradiégétique et pourtant l'interprétation y est présente, impliquant de ce fait l'injonction. L'interprétation se manifeste sous la forme d'une évaluation, par les personnages, de leurs propres actions. Après son départ de la maison familiale et la dilapidation des biens paternels, le fils prodigue revient et confesse son repentir : «Père, j'ai péché contre le ciel et contre toi». Ainsi le personnage est l'interprète de sa propre histoire. Et cette interprétation se présente comme une action, un événement qui fait partie du déroulement de l'histoire constituant, elle-même à son tour, une unité narrative. Il passe du plan du faire événementiel de l'action au plan cognitif de la Morale à tirer. L'interprétation se fond dans l'intrigue, s'infiltré dans l'interstice de deux actions. Elle remplit une double fonction d'interprétation et de noyau narratif motivant une autre action, le retour à la maison. L'absence d'une interprétation de la part d'un narrateur extradiégétique fait apparaître le récit comme une entreprise monologique et donne l'impression qu'il ne s'inscrit pas dans un dialogue avec l'autre, qu'il occulte le destinataire. Il n'en est rien. Si en tant qu'interprète de l'histoire, le personnage se substitue au locuteur, en tant qu'acteur accomplissant des actions dans la diégèse, il est assimilable au destinataire à qui l'histoire est censée rendre ces actions impératives. Le personnage se présente à la fois comme représentant du destinataire et du destinataire; l'un et l'autre se masquent en lui. Et c'est en ce lieu de «disparition élocutoire», d'évanescence du sujet de la narration, où le récit de fiction se constitue et s'organise en tant que code, qu'il est possible de mettre le doigt sur le caractère dialogique de toute narration dont parlait Bakhtine. «Le sujet de la narration, par l'acte même de la narration, s'adresse à un autre, et c'est par rapport à cet autre que la narration se structure» (Kristeva, 1969, p. 94).

## 2.8 Stratégies monosémiques du récit de fiction

Aborder la composante argumentative du récit de fiction, c'est déterminer ce qu'il faut à un récit de fiction pour contraindre le lecteur ou le spectateur à retrouver la conclusion souhaitée. Tout récit littéraire de fiction se passe des énoncés interprétatif et pragmatique puisqu'il prend en charge sa propre narration, qu'il n'y a pas de «sujet d'énonciation», visible. Quelles sont les stratégies nécessaires à un tel récit pour orienter la lecture ? Pour cela, il est impératif que le texte réduise la polysémie de son discours de sorte que ces deux niveaux se déduisent du seul énoncé narratif. Que faut-il à un tel texte pour réaliser ce modèle ? Par quelles stratégies rhétoriques un texte peut-il atteindre cet objectif ?

### 2.8.1 *La redondance*

Dans le récit exemplaire, le récit didactique, le locuteur explique, sémantise, complète, comble les vides du récit. Mais l'effacement du locuteur dans les codes de la narration du récit de fiction entraîne le risque d'un détournement sémantique ou pire, de ne pas être compris puisqu'aucune intervention externe ne vient *fixer* le sens de l'histoire par une interprétation doctrinale. C'est le cas, intradiégétique, de la légende de saint Dimitri dans *Les Justes* de Camus où Foka ne comprend pas le récit de Kaliayev, et celui-ci doit le commenter. Tout récit parvient généralement à éviter une telle situation en multipliant les redondances afin d'assurer le «bon» décodage du texte dans le but de garantir sa force illocutoire. Ainsi, dans la parabole du fils prodigue, le père accueillant son fils repentant, s'adresse à ses serviteurs : «Mon fils que voilà était mort et il est revenu à la vie; il était perdu et il est retrouvé», formulant par là une interprétation globale de la parabole. Il commente de nouveau l'histoire du retour de son fils à son aîné qui, rentrant des champs, s'était mis en colère de les voir tous fêter le retour de son frère. Il lui dit : «Toi mon enfant, tu es toujours avec moi, et tout ce qui est à moi est à toi. Mais il fallait bien festoyer et se réjouir, puisque ton

frère que voilà était mort et il est revenu à la vie, il était perdu et il est retrouvé», corrigeant ainsi la mauvaise interprétation que son aîné et le *destinataire* auraient pu garder de cette histoire, les invitant du même coup à mimer son action. Cette répétition insistante rend toute intervention d'un locuteur extradiégétique inutile. Mais la redondance n'est pas toujours aussi ostensible et les personnages ne sont pas les seules unités pertinentes du récit. Elle peut prendre différentes formes : elle peut s'insinuer dans le dialogue comme nous venons de le voir, elle peut se présenter sous forme d'une action similaire, se glisser dans une description et, dans le cas du récit audiovisuel, se loger dans la série linguistique, transiter par le bruitage, la musique ou dans la bande-image, etc. La photographie de *Providence* (1978) d'Alain Resnais en est un bon exemple.

La redondance et la clôture de la superstructure narrative, la structure narrative quinaire chez Greimas, qui codifie la logique des actions et qui fonctionnent comme une base instructionnelle permettent d'assurer au texte une homogénéisation sémantique qui assure sa lisibilité. La clôture du récit est, ici, une donnée fondamentale en ce qui a trait à sa lisibilité. C'est elle qui institue «la temporalité et la causalité [qui] nous paraissent fonder une sorte de *naturalité*, d'intelligibilité de l'anecdote : elles nous permettent par exemple de la résumer (ce que les anciens appelaient l'*argument*, mot à la fois logique et narratif)» (Barthes, 1973, p. 357). Le récit de fiction vise bien souvent, tout comme le récit didactique, à instaurer une seule configuration sémantique à partir de la concaténation des actions de l'histoire. Et la redondance que le récit utilise à cette fin n'est qu'une des possibilités de structuration à la disposition du locuteur. La redondance peut ne pas porter sur l'interprétation elle-même mais prendre la forme d'un modèle réduit fortement codé de l'histoire tout entière, la mise en abîme.

### 2.8.2 *La mise en abîme*

Figure de rhétorique suprasegmentale, elle est une forme élaborée de la redondance. «Est mise en abîme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient» (Dallenbach, 1977, p. 18). C'est sous ce modèle que se présente la fable du Bassa et du marchand (18, Livre VIII) analysée par Suleiman (1977). Dans ses déplacements de voyageur de commerce, un marchand grec paya un bassa de sa protection. Le trouvant trop cher, il voulut le troquer contre trois Turcs moins dispendieux. Le bassa lui raconta alors l'histoire du berger qui céda son dogue qui lui coûtait tant à nourrir, mais hardi au combat, contre trois mâtimeaux couards et toujours prêts à fuir la bataille. «Le troupeau s'en sentit; lui dit le bassa, et tu t'en sentiras du choix de semblable canaille. Si tu fais bien, tu reviendras à moi. Le Grec le crut». On y retrouve là tous les éléments du récit didactique. L'histoire du marchand est énoncée par le narrateur extradiégétique que reflète et redouble le récit intradiégétique du bassa. Ce récit enchâssé vise à persuader le marchand d'une vérité tout comme l'histoire qui l'encadre a pour but de persuader le destinataire de cette même vérité. Et celui-ci devra percevoir la même analogie que celle perçue par le marchand entre sa situation et celle du berger, et tirer de la conclusion finale la même règle d'action que le marchand. Le destinataire est invité à s'identifier au marchand, à raisonner comme lui, à vivre par procuration l'expérience du marchand et à mimer ses actions. Et cette capacité mimétique repose sur la possibilité que le destinataire aura à établir la correspondance entre l'histoire racontée et sa propre situation. Sa compétence est donc une condition nécessaire puisque la mise en abîme, bien qu'ayant pour fonction de faire saillir l'intelligibilité du récit, n'est pas toujours lisible comme telle. Comme garde-fou sémantique, le récit a encore à sa disposition le fait que toujours il s'inscrit dans un contexte qui l'investit d'une intentionnalité.

### **2.8.3 *Le contexte***

La présence du contexte dans le texte, phénomène d'intertextualité, n'est pas seulement attestée par des indices externes au texte comme la date de parution ou de production, la maison d'édition ou de production, le titre même, etc. Des indices internes révèlent le contexte dans lequel baigne le texte. Dans le récit didactique et le documentaire, le narrateur extradiégétique est le corollaire de la non-clôture du texte, l'instance narrative se trouvant hors du texte. C'est le cas de l'ensemble des paraboles de l'Évangile, indépendantes les unes des autres mais tirant leur unité de la parole doctrinale de Jésus qui en informe les auditeurs. Au cinéma, la linéarité, l'enchaînement des plans, la prise en charge de la narration, est une conquête dont l'histoire de chacune des étapes peut être retracée, comme nous l'avons vu plus haut, à cause de la jeunesse du médium. Warning (1979) a esquissé quelques notes de recherches dans le même sens en ce qui a trait au récit écrit. Il ressort de ceci, d'une part qu'un texte est toujours en relation avec un autre texte, ou un ensemble de textes, ne serait-ce, au moins implicitement, que le contexte socioculturel ambiant et, d'autre part, que ce qui signale le contexte au sein du récit est la présence du locuteur. Tant la langue naturelle que le langage cinématographique contiennent des éléments symboliques ou référentiels aussi bien que des éléments indiciels ou subjectifs, ceux-ci permettant de circonscrire l'empreinte du locuteur, la trace de son discours dans le récit. Et dans le récit de fiction, le locuteur n'est pas moins présent. Ce sont donc les marques de sa présence, les traces de son énonciation, qui nous permettent d'embrayer sur la situation de discours du récit, et partant d'appréhender la relation dialogique entre le destinataire et le destinataire, de comprendre comment celui-là programme celui-ci dans son récit, de mettre à jour les présupposés, les implicites relevant du contexte du discours qu'il présume partager avec lui. Bref, la détermination du contexte par le biais des traces laissées par le locuteur dans son discours nous fait retrouver l'idée que tout récit s'adresse à un destinataire à propos duquel il construit une image idéale et en fonction duquel il structure son discours

afin d'obtenir l'effet désiré. Il n'y a donc pas, comme l'affirmait Benveniste (1966), d'un côté le *discours* qui manifeste la présence du locuteur et de l'autre le *récit* dans lequel le narrateur *semble* être absent, mais on retrouve plutôt des degrés de manifestation de la présence du locuteur dans les faits de langage.

## 2.9 Le savoir dans le récit de fiction

Le récit se présente donc comme une structure duelle. D'une part, la structure narrative proprement dite de laquelle relève la logique des actions et les procédures d'accréditation de la diégèse. À ce niveau, elle est indépendante des techniques qui la prennent en charge et est l'objet de l'analyse structurale classique, celle de Bremond et de Greimas entre autres. D'autre part, la structure discursive qui correspond à l'acte de narration et qui relève de la rhétorique. Elle est intimement liée à la technique particulière qui relaie le récit; elle prend en charge la structure narrative dans l'énonciation et elle a une fonction persuasive. Le récit s'applique à persuader et à convaincre le destinataire, à lui faire accepter son propos en le faisant entrer dans le jeu de son argumentation, par le déploiement de toutes les stratégies rhétoriques à sa disposition et par la mise en œuvre d'une machine qui vise à le guider pas à pas vers la conclusion voulue par le destinataire. Mais dans le film de fiction classique, dans le roman, la fonction argumentative n'est pas explicite, elle est réduite au minimum. Le narrateur efface les traces de son énonciation. Cependant la fonction argumentative n'en est pas moins présente même si elle reste implicite. L'argumentation peut être perçue uniquement comme raisonnement. Elle s'identifie alors à la logique. Mais l'objectif d'une argumentation, dans une acception plus large, est aussi de rendre crédible une conviction intellectuelle par le moyen d'une adhésion affective (Perelman et Tyteca 1970; Bange, 1981). Et lorsque Broch affirme que «la connaissance est la seule morale du roman», son affirmation s'inscrit dans cette conception large de l'argumentation.

Il y a des récits qui sont l'illustration d'un événement historique, d'une découverte scientifique ou technique, d'une situation sociale. Ce sont des récits à thèse, explicitement didactiques, dans lesquels la doctrine soutenue et défendue est présente avec lourdeur et insistance et où le discours de l'énonciateur forme une saillie visible au premier plan. Ces récits «traduisent une connaissance non



romanesque dans le langage du roman» (Kundera, 1986, p. 54). Leur fonction argumentative est manifeste. Mais les récits dont la raison d'être est de dire ce que seul un récit peut dire, ces récits-là n'examinent pas la réalité mais quelque chose d'abstrait. Et cette chose abstraite, Kundera l'appelle le thème, c'est-à-dire ce quelque chose «qui donne à l'ensemble du [récit] une cohérence intérieure, la moins visible, la plus importante» (p. 106). Mais le thème, dans ce genre de récit, n'est pas une pensée doctrinale comme dans les récits à thèse. Ceux-ci explorent la réalité, ils en sont une illustration, tandis que le champ du récit de fiction est celui de l'existence, le champ des possibilités humaines. Nous appellerons ce genre de récit, récit littéraire qu'il soit filmique ou romanesque. Le récit littéraire développe un thème selon différentes lignes narratives. Il examine une possibilité du monde humain, une possibilité non réalisée mais qui aurait pu être si... la réalité avait suivi ce chemin-là. Il examine une possibilité extrême du monde humain, une possibilité de l'existence «qui nous fait voir ce que nous sommes [et] de quoi nous sommes capables» (p. 62).

En ce sens, on peut dire que le récit littéraire ne ressemble à aucune réalité connue mais qu'il propose un modèle possible de la réalité que prennent en charge les postulats de vraisemblance. Il développe une «théorie» qui est le thème développé par le récit, c'est-à-dire la conclusion vers laquelle le destinataire-récepteur est guidé par l'argumentation que développe la narration. Le terme «théorie» ici doit être compris comme «tout essai de résoudre un problème par des moyens cognitifs, c'est-à-dire non au plan somatique ou pragmatique mais par l'utilisation du langage dans le cadre d'une interaction sémiotique»; et par «résoudre un problème», il faut entendre la «résolution d'un état de tension soit dans le domaine réflexif (par la constitution de modèles possibles de la réalité), soit dans le domaine moral-social par la suggestion de normes de comportement» (Bange, 1981, p. 101). Le récit de fiction, le récit littéraire a donc une fonction de connaissance puisqu'il comporte une théorie. En effet, le thème que le récit développe et qui assure son unité, ce thème, inséré dans le récit littéraire change de nature. Il n'est plus une pensée dogmatique, il devient une

pensée hypothétique puisque le récit littéraire est expérimentation, méditation, exploration d'une possibilité. Le territoire du récit littéraire, dit Kundera (1986, p. 101), «c'est le territoire du jeu et des hypothèses». De cela découlent deux conséquences.

Premièrement, en tant que «jeu», le récit littéraire de fiction ne s'oppose pas à la réalité. Le jeu ne s'oppose pas au réel car on ne peut définir le jeu en l'isolant de son rapport à la réalité. Le jeu contient son propre sérieux et sa propre utilité.

Définir le jeu est en même temps et du même coup définir la réalité et définir la culture. Chacun des termes permettant de définir les deux autres, ils sont chacun élaborés et construits à travers et sur la base des deux autres. Comme aucun des trois n'existe avant les autres, ils sont tous simultanément le sujet et l'objet de la question qu'ils nous posent et que nous leur posons (Ehrmann, 1971, p. 55).

La fiction est donc une institution historiquement constituée et contextuellement déterminée. Elle est un des modes possibles de la communication reconnu comme tel par les membres de la culture dans laquelle elle prend place. Le récit littéraire de fiction évoque des situations et les manipule en explorant diverses possibilités logiques, en expérimentant différents modèles d'analyse. Et en ce sens, il ouvre le champ du possible, le prolonge, le complète en ce qu'il permet de mettre à l'épreuve des situations interdites ou méconnues dans la réalité.

Deuxièmement, en tant qu'«hypothèse», la fiction, tant et aussi longtemps qu'elle est reconnue en tant qu'institution, fonctionne comme toute hypothèse scientifique à cette différence que le critère vrai-faux ne s'y applique pas parce que non destinée à une vérification dans la réalité<sup>4</sup>, à une expérimentation; mais elle constitue, au même titre, un moyen de connaissance de la réalité sociale en ce sens qu'elle représente une étape préalable à tout commentaire sur la réalité, celle de la construction d'un monde possible. Sallenave (1997) voit dans les situations fictives

---

<sup>4</sup>Il peut y avoir, par contre, vérification intradiégétique comme nous pouvons l'observer dans le chant III du huitième chapitre de l'Odyssée d'Homère quand Ulysse demande à l'aède Démokodos de raconter l'épisode du cheval de Troie dont Ulysse lui-même en est le héros.

des formes élémentaires du sentiment et de l'action exposées selon des modèles semblables aux schémas et aux modèles mathématiques ou physiques et dont l'influence éducative combine deux éléments essentiels susceptibles de faire autorité sur l'esprit : une signification universelle et un appel immédiat. En ce sens, la fiction surpasse la réflexion philosophique et la vie réelle. Elle a alors sa place dans la théorie moderne de la connaissance où «l'homo ludens est un chaînon essentiel entre l'homo sapiens et l'homo faber» (Bange, 1981, p. 100) :

La cybernétique...nous enseigne que la forme la plus haute de débat d'un système cybernétique avec son environnement consiste dans la construction d'un modèle intérieur de l'environnement par le système. Des jeux sur et avec ce modèle conduisent pour finir à la construction d'autres modèles de situation d'environnement possibles, à des modèles qui sont en réalité des modèles de mondes imaginaires. (Bange, 1981)

Le récit de fiction est une anthropologie exemplaire d'où l'homme peut tirer des lumières sur sa nature, sur ses besoins, sur son histoire. Il informe au sujet des formes possibles de vie. Kibédi Varga (1989) identifie trois questionnements narratifs fondamentaux. Le premier concerne le faire : Comment dois-je me comporter dans la vie quotidienne ? Que dois-je faire ? Le deuxième concerne le vivre : Comment les hommes vivent-ils ? Comment devrait-on vivre ? Le troisième qui est l'aboutissement des deux premiers concerne l'être : Pourquoi être ? Ces trois questionnements peuvent se ramener à un seul qui les contient et les intègre et qui est celui de toutes les sciences sociales : Comment les individus forment-ils société ?

C'est la question que pose et que veut résoudre pour le Québec, dans un contexte de mutation culturelle, la télésérie *Jasmine*. Il nous reste, à présent, à élaborer, en gardant ces concepts en mémoire, une méthodologie nous permettant d'aborder l'analyse de la fonction argumentative de ce récit filmique de fiction. Pour ce faire, nous devons d'abord examiner certains aspects et principes de l'analyse du récit.

Chapitre troisième  
**Les catégories du récit**

De ce qui précède, nous déduisons un certain nombre de présupposés. Tout d'abord, un récit est un discours adressé à quelqu'un. Ensuite, le récit, même s'il se présente sous une forme monologique, est tout entier pris dans une relation dialogique qui met en présence un énonciateur-narrateur et un récepteur-co-énonciateur. À ces deux interlocuteurs présents qu'appelle la situation narrative s'ajoute un tiers témoin, toujours présent, que représente l'Ordre Symbolique, la Culture, le contexte socioculturel, et qui est ce qui fait Loi. Tout en se déroband à l'un et à l'autre, il est l'instance qui garantit la vraisemblabilité des propositions énoncées, du monde postulé par le récit. Et finalement, un récit filmique est un texte, c'est-à-dire une structure discursive qui organise plusieurs codes, spécifiques et non spécifiques.

La notion de texte est, ici, fondamentale pour notre propos. Dans le récit de fiction audiovisuel interviennent des codes spécifiques, ceux de l'audiovisuel (code de l'image, mouvements de caméra, échelle de plans, agencement des séquences, etc.), des codes non spécifiques qui sont des codes culturels (code vestimentaire, code gestuel, musical, code de la langue, etc.) et des codes propres à la communication narrative fictionnelle. Ce qui est dit par le texte, son message, est la résultante de l'articulation de ces codes multiples qu'il organise, ce qu'on appelle son *système textuel*. Les unités de signification dans le récit audiovisuel ne sont pas discrètes mais forment un continuum allant du photogramme<sup>5</sup> à la totalité du récit en passant par le plan et la séquence. Mais dans le récit audiovisuel, la concaténation des plans et la relation biunivoque qui les lie assurent la cohérence linéaire. Un texte filmique est une succession ordonnée de plans qui articule, en tenant compte de certaines contraintes syntaxiques, pragmatiques, stylistiques, la multiplicité des codes qui le composent selon les deux dimensions de la simultanéité et de la successivité. Celle-ci

---

<sup>5</sup> L'image télévisuelle ne comporte pas de photogramme en tant que tel, puisque le balayage horizontal de l'écran ne donne à voir qu'une moitié d'image. Mais les besoins de l'analyse peuvent figer cette image en photogramme. Voir Michèle Caron (1996).

relève de la structure syntaxique et celle-là de la structure sémantique. Deux conséquences découlent de cela. Premièrement, l'interprétation d'unités plus grandes est fonction de l'interprétation d'unités plus petites et, deuxièmement, les unités de signification ont pour référents des faits dans un monde possible, le monde postulé par le texte. Ainsi, le concept /soucoupe volante/ a une signification qui prend sens au niveau paradigmatique par différenciation avec d'autres types d'engins spatiaux et, au niveau syntagmatique, par rapport aux valeurs assignées aux *étants* du monde évoqué par la diégèse. Les interprétations d'un texte ne sont donc pas absolues mais relatives. Les unités de signification d'un texte filmique ne peuvent être interprétées que par rapport aux autres unités de signification. Et nous retrouvons là une des lois de la sémantique du discours, à savoir la relativité de toute interprétation ou, plus exactement, que l'interprétation de toute unité de signification d'un texte ne tire son sens que de son rapport à l'unité qui la précède tout en se laissant creuser par la marque de son rapport à l'unité qui la suit dans un jeu de renvois infinis subsumé sous la «macrostructure», coiffé par la «diégèse», assujetti au «thème», au monde possible évoqué, selon la terminologie utilisée par les différents courants théoriques. La cohérence d'un texte est donc fonction tant des connexions entre unités de signification que de leur relation à la diégèse.

Mais la cohérence est aussi déterminée par des conditions pragmatiques. Ces conditions font référence au contexte de communication, incluant le narrateur et le narrataire. Tout récit communique quelque chose. Tout récit est informatif. Et l'une des règles de la pragmatique stipule qu'un discours, un texte, un récit, n'a pas besoin de contenir une information déjà connue du destinataire. Cette connaissance supposée connue peut être contextuelle ou générale.

Une connaissance contextuelle renvoie à la présence ou à l'absence, dans le texte, de certains *étants*. Dans *Jasmine*, la présence à l'écran de la ministre de l'Emploi de l'époque (1996) n'a pas besoin d'être explicitement mentionnée puisqu'on suppose qu'elle sera reconnue par tout spectateur québécois à qui la téléserie est

destinée. À l'inverse, dans *Les tacots* (1973) d'André Melançon, par exemple, la ligne thématique Homme/Femme est surdéterminée par le thème oppositionnel Anglais/Français qui est absent du développement du récit. Mais son écho contamine suffisamment le premier pour que son évacuation du récit puisse continuer à fonctionner comme hors-champ narratif (Icart, 1981).

Une connaissance générale réfère à des postulats de signification, par exemple /célibataire/ suppose l'état /non marié/, et le code de la langue est un de ceux qui composent le récit audiovisuel. Mais plus généralement, dans le récit filmique, la connaissance générale est conventionnelle, c'est-à-dire qu'elle réfère à une connaissance partagée sur le monde et, dans ce cas, elle mobilise le savoir encyclopédique du spectateur. *Vidas secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos commence par l'émigration des paysans qui fuient la pauvreté et l'aridité du sertão brésilien, mais l'action de l'homme sur la nature et le contexte socio-économique qui ont produit cette pauvreté et qui surdéterminent l'ensemble du film sont tus parce que supposés connus du spectateur. Dans ce cas, la distance et le temps peuvent faire obstacle à cette connaissance générale et conventionnelle. Ainsi, chaque époque apporte sa lecture d'un texte. Toute interprétation est relative à une lecture effectuée dans un temps et un espace déterminés, s'appuyant sur la diégèse construite par le texte. Une connaissance conventionnelle ne réfère donc pas seulement à des faits dans le monde réel. Elle fait référence également à des faits produits par la diégèse. Ainsi, par exemple, la planète Krypton dans *Superman* (1978) constitue une connaissance conventionnelle dans le cadre de ce récit puisque des postulats de vraisemblance accréditent les faits possibles dans ce monde.

De ces contraintes pragmatiques découle une conséquence importante pour la lecture d'un récit. Certains faits et certaines connaissances, impliqués par le récit, peuvent rester implicites même s'ils sont essentiels à la cohérence globale du texte. Le récit réclame interprétation. Il convient donc d'établir et de préciser les concepts nécessaires à cela. Pour se constituer, tout récit de fiction doit s'organiser autour d'une

diégèse qui alimente une suite d'événements ou histoire prise en charge par une narration. Ce sont ces concepts que nous allons préciser maintenant.

### 3.1 La diégétisation

La diégétisation est l'opération de production d'un monde. Le terme *diégèse*, introduit par Souriau (1953) et emprunté par les théoriciens de la littérature à ceux du cinéma, est étroitement lié à celui d'*histoire*. Genette (1972, p. 72) a d'abord établi une synonymie entre diégèse et histoire, qu'il corrige partiellement quelques lignes plus loin, il est vrai (1972, p. 280), pour les distinguer par la suite. «La diégèse, dit-il, n'est pas l'histoire mais l'univers où elle advient» (1991a). C'est le cadre spatio-temporel dans lequel se déroulent les événements de l'histoire. La diégèse apporte à l'histoire un décor et des éléments descriptifs mais aussi, et surtout, un système de relations : relations parentales, économiques, juridiques, sociales, etc. Aussi, les anthropologues ont pu décrire les sociétés qu'ils étudiaient à partir de leurs contes. La diégèse nourrit l'histoire par les éléments descriptifs et relationnels qu'elle lui apporte. L'histoire racontée est donc fonction de la diégèse. Mais en même temps, la diégèse se construit à partir de l'histoire. Elle se déduit du système relationnel qui est donné à comprendre par l'histoire tandis que les éléments descriptifs ne sont que donnés à voir. La diégèse est un monde construit par ce mouvement pendulaire qu'elle entretient avec l'histoire. Elle est une «condition de la lecture que la lecture construit» et que constitue cet «ensemble spécifique et structuré [de] propositions implicites caractérisant des lieux, des personnages et des actions» (Chateau, 1983, p. 126). Dans le cadre de ces propositions implicites, tout est possible. Même les actions qui, dans la réalité, paraissent les plus invraisemblables deviennent crédibles dans la mesure où des postulats de vraisemblance, suffisamment explicites, accèdent les règles inhérentes au monde proposé, contrairement au récit du psychotique, par exemple, qui ne contient pas de postulats de vraisemblance. Le psychotique croit au monde

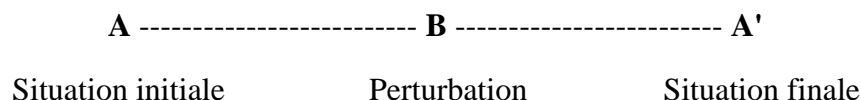


qu'il évoque. Deux conséquences en découlent. D'une part, si la diégèse autorise certaines actions et en refuse d'autres, c'est qu'elle est distincte de l'histoire, et on peut donc l'en dissocier. Il est possible de faire exister un monde sans raconter une histoire comme le démontre bien le film *Place of work* de Margaret Tait qui est une exploration de la maison de son enfance. D'autre part, si les actions possibles sont subordonnées aux règles prescrites par la diégèse, c'est que celle-ci ne renvoie qu'à elle-même. Elle est un univers autoréférentiel, une matrice qui garantit la pertinence et la légitimité des actions. Et ces actions ont pour support le personnage, ce qui fait dire à Burch (1991) que celui-ci, «situé au centre des mondes diégétique et narratif est aussi le lien entre eux» (p. 247). Mais la diégétisation ne suffit pas à produire l'effet narratif, peu s'en faut. Il faut en outre raconter une histoire.

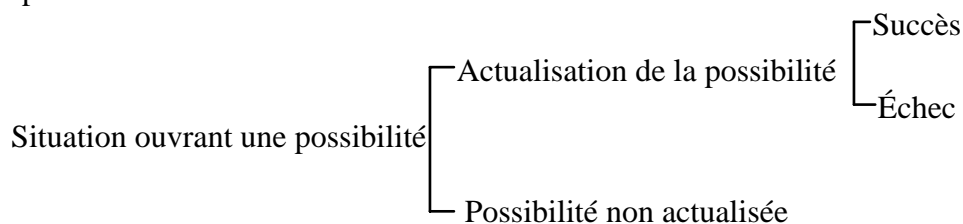
### **3.2 L'histoire**

Narrativiser suppose des opérations supplémentaires. Un récit suppose qu'il y ait du temps qui s'écoule et une transformation qui s'opère. C'est le premier niveau de potentiel narratif qui distingue la narration de la description qui, elle, privilégie les relations spatiales. Mais cela ne suffit toujours pas car, à ce prix, un simple mouvement serait une narration. Or le mouvement d'un bras qui se lève peut signifier qu'un policier arrête la circulation, qu'un arbitre sur un terrain sanctionne un joueur ou qu'un danseur exécute un pas, etc. Le mouvement est une condition nécessaire mais non suffisante. Pour que le mouvement prenne sens, il faut le transformer en action, et ce qui assure la transformation du mouvement en action, c'est la diégèse, c'est-à-dire le contexte dans lequel ce mouvement advient. Or une action est toujours le fait d'un sujet anthropomorphe suscitée par une passion qui la motive et qui l'inscrit dans une structure cause-conséquence. Cependant, rapporter des actions n'équivaut pas nécessairement à produire un récit, comme nous l'avons vu plus haut au sujet de la retransmission télévisée de la révolution roumaine (chap. 2.1). La plupart des

narratologues s'accordent pour reconnaître qu'une séquence narrative minimale doit comporter au moins un début et une fin entre lesquels survient une perturbation et dont la situation finale opère le rétablissement ou le non-rétablissement de la situation initiale et que l'on peut représenter de la façon suivante:



Cela se traduit chez Bremond (1973, p. 32) par la séquence élémentaire de trois termes qui correspondent aux trois temps marquant le développement d'un processus : Virtualité - Passage à l'acte - Achèvement. Dans cette triade, le terme postérieur implique l'antérieur, mais l'antécédent ne présuppose pas le conséquent. Il s'agit d'un jeu d'options :



Le terme «actualisation» ou «passage à l'acte», dans sa première version (Bremond, 1964), indique que cette perturbation est le fait d'une action. Et la clôture du récit qui relie ensemble les actions en les orientant vers une même finalité signifie qu'elles ont toutes quelque chose en commun. C'est ce que Greimas appelle un axe d'isotopie sémantique, c'est-à-dire «un ensemble redondant de catégories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme du récit» (1966, p. 36). Cette construction isotope assure la cohérence de l'ensemble par la redondance des éléments à la fois différents et semblables. Elle introduit des rapports nécessaires entre les actions qui se définissent ainsi par leur place à l'intérieur de la chaîne syntagmatique de sorte que les événements repérés au niveau sémantique ont leur correspondance au niveau

syntactique, et l'histoire se construit selon un déroulement nécessaire où chaque étape présuppose la précédente. Et Greimas construit le modèle quinaire suivant :

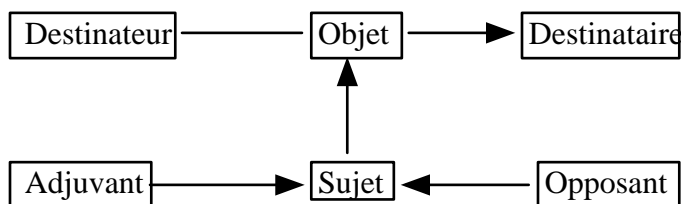
État initial + Perturbation + Séquence qualifiante + Séquence principale + État final

ou  
 contrat  
 séquence  
 contractuelle  
 un Vouloir

ou  
 constitution du héros  
 Pouvoir

ou  
 Conflit

La mise en évidence de la structure syntagmatique fait apparaître l'action comme dominante fondamentale et la théorie narrative se présente essentiellement comme une théorie des actions. C'est que nous sommes en présence de forces agissantes puisque l'action d'un actant vise à la transformation d'un autre actant lui aussi capable d'actions. Le schéma actantiel rend compte de la structure de forces en présence dans un récit. Greimas (1966, p. 180) propose le schéma suivant :



Ce modèle est axé sur l'objet du désir, objet qui est visé par le Sujet et qui assure la communication entre le destinateur et le destinataire. Le devenir du sujet est alors modulé par l'interaction de l'adjuvant et de l'opposant. Dans cette structure de forces, le destinateur et le destinataire se trouvent placés dans une relation de savoir, l'adjuvant et l'opposant dans une situation de pouvoir tandis que le sujet et l'objet sont placés dans une relation de vouloir.

Théorie narrative comme théorie des actions, le travail de Propp (1928) qui en est la source vise à analyser les actions d'un texte et l'acteur se définit chez lui par les actions qu'il y mène et non le contraire, ce qui ne signifie pas que le personnage soit

subordonné à l'action car celui-ci est à la fois moyen et fin du récit. Ce principe se profile déjà chez Aristote pour lequel l'action est ce par quoi se définit essentiellement le récit. Il y a quasi-identification de l'action et de la représentation poétique. Commentant le texte du philosophe grec, Ricoeur (1983a) montre que, dans sa définition de la tragédie, la hiérarchisation proposée par Aristote place l'objet de la représentation en priorité [intrigue + caractères + pensée] et à l'intérieur de l'objet de la représentation, l'action est placée au-dessus des caractères et de la pensée. «La tragédie est l'imitation d'une action et c'est avant tout en raison de l'action qu'elle imite les hommes agissants. En troisième lieu vient la pensée» (Aristote, 1996, 1450b). Et l'on pourrait aussi ajouter que l'action est première par rapport à l'acteur, «et par-là seulement d'hommes qui agissent», celui-ci se définissant par rapport à celle-là, rejoignant ainsi les propositions de Propp.

La primauté de l'action nous amène logiquement à interroger ce concept. Qu'est-ce qu'une action ? Une action se définit comme un acte qui vise à la transformation d'un état. L'état étant défini comme un intervalle de temps dans lequel aucune modification ne survient, tout acte défini comme «action» doit nécessairement être transformateur d'état. On appellera donc «action», l'acte posé par un sujet visant à la transformation d'un autre sujet. Et cet acte peut avoir pour but soit de le maintenir dans l'état où il est, et ainsi l'empêcher de se transformer dans un autre état, soit de changer son état initial en modifiant l'état dans lequel il se trouve. Ainsi l'acte de pousser un objet et le faire tomber constitue une action. Mais dans un récit, les actions sont le fait d'actants anthropomorphes où celui qui fait une action agit sur un autre actant, lui aussi, déjà engagé dans une action. Autrement dit, l'action d'un actant vise à la transformation d'un autre actant lui aussi capable d'actions à l'endroit de l'actant qui pose une action à son endroit. L'action d'un actant opère non pas sur un sujet inanimé mais sur le «faire» d'un autre actant, et donc capable de résistance, de menace, de dissimulation, etc., si bien que le but visé n'est pas toujours atteint, ou du moins pas aussi facilement que lorsque l'action porte sur un sujet considéré comme

une chose. L'action d'un actant ne porte donc pas directement sur l'action d'un autre actant mais sur ce qui le fait agir puisqu'il s'agit d'actants anthropomorphes, d'«hommes agissants». Il nous faut donc revenir à la définition de l'action afin de trouver, logé en son sein même, cet autre élément qui s'interpose entre les actions des différents actants qui agissent les uns sur les autres.

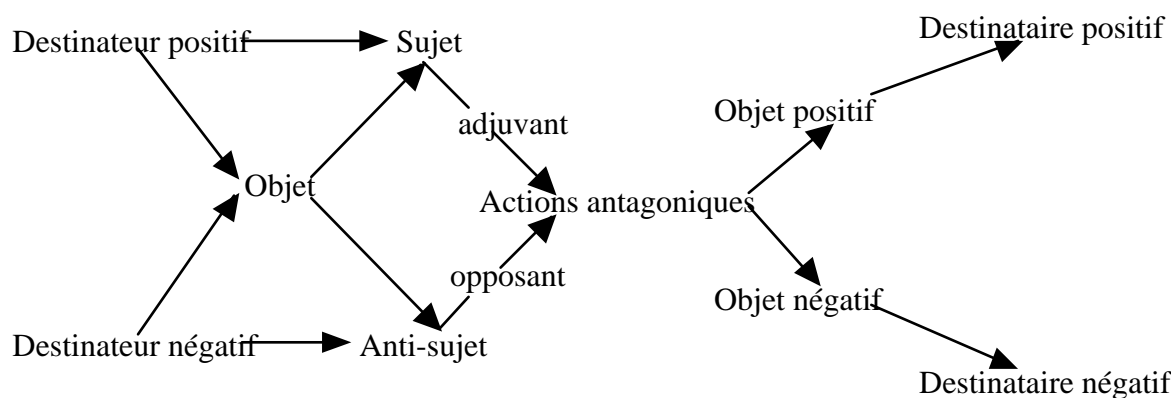
Chez Aristote, l'action comporte deux aspects : l'*ethos* et la *dianoia*. Ces deux aspects, solidaires et indissociables, constituent l'action menée par un personnage. La *dianoia*, c'est la pensée qui détermine l'acte, et l'*ethos*, c'est l'action elle-même. Une action présuppose donc une raison, une motivation. Et cette raison ou motivation, en quoi consiste-t-elle ? Quelle est-elle ? Chez Descartes (1991), dès les premières lignes de son traité des passions, il est dit que «tout ce qui se fait ou arrive de nouveau est généralement appelé une passion au regard du sujet auquel il arrive et une action au regard de celui qui fait qu'il arrive». On appelle donc «passion» la réponse qu'un actant donne à l'action d'un autre actant dirigée à son endroit. Bien plus, «Action» et «Passion» sont deux termes synonymes chez Descartes qui ajoute que «bien que l'agent et le patient soient souvent fort différents, l'action et la passion ne laissent pas toujours d'être une même chose, qui a ces deux noms, à raison des deux sujets auxquels on la peut rapporter». L'action suppose donc une motivation, c'est-à-dire une passion, c'est la *dianoia* d'Aristote, et elle provoque une passion chez le sujet qui en est affecté. Action et passion apparaissent donc comme une seule et même chose et l'on comprend dès lors que les transformations perçues dans un récit ne sont que des modifications de passions. Car c'est la passion qui fait agir un actant, comme on peut le voir dans le cas des crimes passionnels dans la *Phèdre* de Racine par exemple, et de la même façon, c'est aussi la passion qui fait réagir un actant comme le montre la défense de l'honneur dans le *Cid* de Corneille. S'il n'y a donc pas cette passion qui anime le sujet, ici l'honneur et là, l'amour, celui-ci n'agira ou ne réagira pas, c'est-à-dire ne sera pas générateur d'action. Les actions sont déterminées

par des passions et elles ont pour but de provoquer des passions. La passion est donc ce terme médiateur entre les actions.

Le schéma des forces actantielles proposé par Greimas (1966), tout comme celui, modifié et révisé, introduit par Piret *et al* (1996), placent l'opposant en symétrique de l'adjuvant. Or, l'opposant ne peut être le symétrique de l'adjuvant, mais du Sujet lui-même. Et tout comme le Sujet, il dispose de tous les attributs nécessaires à sa quête (Icart et Bordeleau, 1998). Ce schéma a le défaut de ne tenir compte que du parcours du héros positif et relègue le héros négatif dans un simple rôle de faire-valoir. Bien que négatif, l'opposant doit être considéré comme un Sujet. Il est un Anti-Sujet et, à ce titre, il dispose également d'un adjuvant, négatif bien sûr, qui l'aide dans sa quête qui l'oppose au sujet positif. C'est cet adjuvant de l'Anti-Sujet qui est l'opposant. Celui-ci est donc le symétrique de l'adjuvant du héros positif.

En outre, cause et tout à la fois conséquence de ce qui précède, dans le schéma de Piret *et al* (1996), l'Objet n'a pas de place *sui generis*. L'Objet n'apparaît que comme désir du Sujet entravé dans sa quête par un «opposant». Il n'a de place explicite que comme dualité qui existe soit comme objet positif qui est le désir du destinateur positif, soit comme objet négatif qui est le désir du destinateur négatif. Il est objet positif ou objet négatif, effet des actions positives ou négatives de l'adjuvant ou de «l'opposant», dualité qui sépare le Sujet de l'Anti-sujet et ne rend pas compte de la relation oppositionnelle entre les deux. Ce schéma n'établit pas clairement que l'Objet de la quête est un singleton, identique pour le Sujet et l'Anti-Sujet que chacun interprète différemment, en fonction de ses propres objectifs. Or l'Objet, désir du Destinateur positif, est aussi celui du Destinateur négatif. Le Sujet et l'Anti-sujet convoitent le même Objet. Et c'est nous, analyste, qui lui attribuons un label positif ou négatif selon que nous nous positionnons du point de vue du Sujet ou de celui de l'Anti-Sujet pour les besoins de l'analyse. Négatif et Positif n'ont pas, ici, de connotation axiologique. C'est là que l'on peut mettre le doigt sur l'investissement subjectif de l'analyste dans le travail d'élaboration théorique. C'est parce que le désir

des deux destinateurs porte sur le même Objet qu'il y a conflit, et donc récit. Si l'objet n'était pas le même pour les deux, il n'y aurait pas ce rapport antagonique entre le Sujet et l'Anti-sujet. C'est la quête du même objet qui produit le conflit. Si chacun cherchait un objet différent, que l'analyste qualifie de négatif ou de positif, et si ces objets n'avaient rien en commun, le Sujet et l'Anti-sujet n'auraient aucune raison d'entrer en conflit. Chacun poursuivrait sa route parallèlement à l'autre. Nous proposons donc de modifier le schéma des forces actantielles comme suit :



Dans ce schéma, le Destinateur positif et le Destinateur négatif convoitent le même Objet que chacun détourne en fonction des objectifs de sa quête. Pour la quête de cet objet, chacun mandate un Sujet (ou Anti-Sujet) qui mènera avec l'aide d'un Adjuvant (ou Opposant) des actions antagoniques qui, en visant leur Destinataire respectif, affecteront inversement l'Objet. Ce commentaire sur notre schéma, évite délibérément les termes «positif» et «négatif» pour bien faire ressortir le fait que leur utilisation n'a pour seule fonction que de marquer l'antagonisme entre deux actants ou mieux, deux paradigmes, qu'ils ne signalent qu'un rapport oppositionnel entre deux types, deux modèles qui s'affrontent pour produire une histoire. La structure de forces actantielles a, bien sûr, des conséquences sur la structure syntaxique puisqu'elles portent toutes deux sur le même objet qu'elles abordent différemment. Ce que nous trouvons là, nous le retrouverons ici.

En effet, la structure syntaxique quinaire de Greimas présente ce défaut, en accord logique avec son schéma actantiel, de ne tenir compte que d'un seul aspect du niveau actantiel, celui du trajet du Sujet, et escamote celui de l'Anti-Sujet. Or, l'État initial présenté dans ce modèle quinaire, étant séparé du moment de la perturbation, définit moins un état d'équilibre qu'un état d'immobilisme. Si un état d'équilibre est une égalité entre deux forces contraires, le niveau syntaxique doit s'articuler sur la structure des forces actantielles pour y intégrer dès le départ l'Anti-Sujet en opposition au Sujet car l'élément perturbateur n'est pas en position de postériorité par rapport à l'état initial, mais y est contenu dès le début. Un récit est une construction téléologique dans laquelle, pour qu'il y ait isotopie sémantique, tous les éléments doivent être posés dès le début avant de se retrouver dans des rapports différents à la fin en suivant des étapes bien déterminées. Ce qui chez Greimas constitue les deux premières étapes, «État initial» suivi de «Perturbation», sera regroupé en une seule que nous appellerons «Situation initiale» et qui établit les attributs des Sujet et Anti-Sujet. Quant à la «séquence qualifiante» de Greimas, elle est par contre, trop dépendante de la structure de son schéma actantiel en raison inverse, donc, des arguments que nous avons évoqués pour articuler les deux premières étapes sur le nôtre. Chez Greimas, la séquence qualifiante correspond au moment où le Destinateur investit le héros de pouvoir comme Sujet de la quête. L'Anti-Sujet est donc encore une fois escamoté, la «séquence qualifiante» ne tenant compte que du parcours du seul Sujet. Or, si nous nous référons à notre propre schéma actantiel, l'Anti-sujet, sous l'action de son Destinateur (négatif), accomplit les mêmes actions que le Sujet sous l'action de son Destinateur (positif). Nous nommerons donc cette séquence «Séquence de *coexistence*». Quant à la troisième étape que Greimas désigne comme «séquence principale», nous ne voyons pas pourquoi elle serait «principale» et qualifierait ainsi, par défaut, les autres de «subordonnées». Chaque étape a sa fonction et chacune tire son sens de son rapport aux autres. Elles sont aussi importantes l'une que l'autre. Ainsi, articulant cette troisième étape à notre schéma



actantiel, elle ne peut être que la séquence de «conflit» sous l'effet des actions antagoniques. Et la dernière étape constituera notre «Situation finale». Ainsi, la structure syntaxique quinaire de Greimas serait transformée en une structure quaternaire qui tiendrait compte des remarques précédentes et qui se présenterait comme suit :

	<i>Situation initiale</i>	<i>Coexistence</i>	<i>Conflit</i>	<i>Situation finale</i>
<b>Sujet</b>	-----	-----	-----	-----
<b>Anti-Sujet</b>	-----	-----	-----	-----

Il existe donc, dans tout récit, deux chaînes syntagmatiques correspondant au trajet du Sujet et à celui de l'Anti-Sujet, trajet qui se développe dans des rapports antagoniques que manifeste la structure de forces actantielles. Le récit instaure dès le début un conflit. Tout récit fonctionne donc selon cette structure syntaxique de quatre segments autonomes. Dans la situation initiale, les termes du conflit sont déjà posés, et c'est l'action de l'Anti-Sujet ou du Sujet qui va initier la séquence de coexistence, la séquence qualifiante de Greimas. Celle-ci se vit donc sur le mode de la coexistence entre les deux adversaires car elle concerne aussi bien le Sujet que l'Anti-Sujet puisque celui-ci possède les mêmes attributs que son homologue. Tous deux se cherchent des alliés, fourbissent leurs armes en quelque sorte, évaluent la situation et se préparent au conflit qui, lui-même, sera déclenché par une nouvelle action, soit de l'un, soit de l'autre. Et le conflit sera résolu dans la situation finale par l'expulsion d'un des termes de la problématique. La construction d'une isotopie (niveau sémantique), la structure quaternaire (niveau syntaxique) qui organisent une suite d'actions dans un ordre obligé et la structure de forces (niveau des actants) représentée par le schéma actantiel constituent trois manières d'aborder, d'analyser la même chose et que l'on engage simultanément : c'est la syntaxe narrative, au niveau

de l'histoire, du contenu véhiculé. Car l'histoire ne correspond pas au récit. Celui-ci est la façon de raconter celle-là.

### 3.3 Le récit

Les deux niveaux précédents se situent au niveau de l'histoire, celui du déroulement des événements. C'est le récit comme logique des actions. Mais le récepteur n'accède jamais à l'histoire qu'à travers le récit en tant que discours. En ce sens, le récit, c'est la mise en forme de l'histoire. Et entre l'histoire et le récit, entre la succession des événements et leur présentation, il n'y a pas de coïncidence. Le récit, en ce sens est la manière de raconter l'histoire. De ce point de vue, le récit est une parole adressée qui relève du discours dont les procédés peuvent être distribués selon trois groupes de problèmes :

1. *Le temps du récit* où «s'exprime le rapport entre le temps de l'histoire et celui du discours». Cette différence permet de commencer le récit par la fin ou n'importe où, et à la syntaxe de mesurer ces différences (Todorov, 1966; Genette, 1972).
2. *Les aspects du récit* permettent de mesurer le savoir du narrateur, celui des personnages et celui du récepteur. Est-ce que celui qui raconte en sait plus ou moins que les personnages ? Ils reflètent la relation entre le narrateur et l'histoire, la manière dont celui-là perçoit celle-ci. Le narrateur en sait plus que le personnage, c'est la vision par derrière; moins, c'est la vision du dehors; ou autant, c'est la vision avec. Ces aspects sont étudiés par Genette sous le terme de focalisation. (Todorov, 1966; Genette, 1972).

3. *Les modes du récit* concernent la façon dont le narrateur expose les événements. C'est le problème de la *mimésis* et de la *diégésis*, récit de paroles ou récit d'événements (Todorov, 1966; Genette, 1972).

Quand on est en face d'un texte narratif, on est en face du récit à partir duquel on reconstruit l'histoire. C'est ce qui rend possible la constitution d'une rhétorique narrative permettant de jouer avec l'histoire et de développer des stratégies en direction du récepteur.

### 3.4 La narration

La narration est l'acte de raconter une histoire *dans une situation donnée*, «l'acte narratif instaurant à la fois l'histoire et son récit, alors parfaitement indissociables» (Genette, 1991b). La narration connaît deux modes. Platon et Aristote séparent, à l'intérieur du champ de la diction poétique, le récit (*diégésis*) de l'imitation (*mimésis*); le premier sur le mode de l'opposition, et le second, les considérant comme deux modalités possibles de l'imitation poétique. Platon définit le récit comme ce que le poète raconte «en parlant en son propre nom, sans essayer de nous faire croire que c'est un autre qui parle» tandis que l'imitation consiste en ce que l'auteur s'efforce «de nous donner autant que possible l'illusion que ce n'est pas [lui] qui parle, mais bien le [personnage]» (Platon, 1966, p. 144). Genette (1966) a montré que si l'imitation poétique consiste en la représentation d'une réalité non verbale ou verbale par des moyens verbaux, la distinction des deux auteurs grecs aboutit à une aporie puisque l'imitation directe par des acteurs sur scène, en tant qu'elle consiste en gestes peut effectivement représenter des actions car le texte ne saurait en aucune façon se confondre avec ces actions; mais, en tant qu'elle consiste en paroles, l'imitation ne représente rien car elle ne fait que reproduire un dialogue réel ou fictif. «S'il s'agit de paroles réelles, effectivement prononcées, le texte ne fait que les répéter et, s'il s'agit d'un dialogue fictif, le texte le constitue». Voilà pourquoi Genette conteste la théorie de l'imitation qui ne fait, selon lui, que ramener la fiction

à un réel feint, à un simulacre de réalité qui attend d'être représenté. Et il conclut que «la représentation littéraire, la mimésis des anciens, ce n'est donc pas le récit plus les *discours* : c'est le récit, et seulement le récit... *Mimésis*, c'est *diégésis*» (Genette, 1966, p. 55). Aussi, en rapport à ces deux modes du récit, Genette préfère la traduction *récit de paroles* et *récit d'événements*. Cette distribution correspond à la distinction introduite dans la théorie littéraire par les Anglo-Saxons entre *showing* et *telling* (Booth, 1977) et à celle établie

par Benveniste entre *récit* et *discours*. Ces deux plans de l'énonciation sont aux antipodes l'un de l'autre. Le *discours* caractérise les énoncés dans lesquels le locuteur s'énonce comme tel et «organise ce qu'il dit dans la catégorie de la personne» (Benveniste, 1966, p. 242). Le récit, se caractérise par les formes qui effacent toute marque d'énonciation comme pour bien marquer qu'il «n'y a même plus de narrateur, [que] les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire, [que] personne ne parle ici, [que] les événements semblent se raconter eux-mêmes» (Benveniste, 1966, p. 241). Ces deux formes de l'énonciation sont des constructions théoriques car elles ne se retrouvent nulle part à l'état pur. «Il y a presque toujours une certaine proportion de récit dans le discours, une certaine dose de discours dans le récit» (Genette, 1966, p. 65). Mais la pureté de l'un est plus évidente que celle de l'autre. En effet, le récit ne peut accueillir le discours sans cesser d'être lui-même. Celui-ci inséré à l'intérieur du récit «reste discours et forme une sorte de kyste très facile à reconnaître et à localiser» (Genette, 1966) puisque le récit comporte des règles et conventions qui excluent tout ce qui y déroge. A l'inverse, «le discours n'a aucune pureté à préserver car il est le mode naturel du langage accueillant à toutes les formes» (Genette 1966, p. 66). Ce qu'il perd en pureté, il le gagne en extension. Le discours peut prendre des formes multiples et, grâce à sa souplesse, il est capable de moduler son langage en fonction de la situation et du but visé. L'hétérogénéité du récit consiste en un changement de

registre et non en une opposition entre la narration et la représentation, entre récit et discours, deux opérations qui y sont inextricablement entremêlées dans l'énonciation.

### **3.4.1 Organisation énonciative**

Si tout récit, au niveau de l'histoire, fonctionne selon une structure rigoureuse et obligatoire, au niveau du récit, celle-ci est prise en charge par la narration qui l'organise dans l'énonciation. Cette organisation constitue le discours du récit, c'est-à-dire les possibilités rhétoriques à la disposition du conteur. Et, en tant que discours, le récit est un acte de langage et ne peut donc s'actualiser que dans un récit particulier, dans une situation donnée. L'histoire est une structure universelle, une grammaire, indépendante de la technique qui la prend en charge, mais l'organisation énonciative est un fait concret, particulier, qui comporte des modalités, des contours spécifiques à la technique qui la relaie. C'est donc chaque récit particulier qui révélera son organisation particulière. L'organisation énonciative est fonction de la technique qui prend en charge l'histoire, et le récit audiovisuel comporte des spécificités sur lesquelles il nous faut à présent nous pencher.

Le langage audiovisuel est fonction de la production d'un espace narratif permettant la prise en charge de la narration. Le caractère uniponctuel des premiers films a ceci de particulier qu'il fait coïncider l'espace filmique avec l'espace représenté. Ni le film de fiction, ni le documentaire des premiers temps ne peuvent prétendre à la constitution d'un espace autre que celui de l'espace représenté car ils dépendent, l'un et l'autre, de la reproduction mécanique de la réalité par la caméra. On pourrait objecter qu'un film de fiction, même le plus simple, organise le réel. Cela est vrai mais, dans ce type de films, il n'y a aucune intervention du cinéaste sur ce que Gaudreault (1988) appelle le filmographique. Seul l'événement représenté, le profilmique, est organisé. Or, ce qui constitue l'espace filmique en production autonome, c'est d'abord et avant tout la rupture de l'espace représenté par un travail sur le filmographique de sorte que les événements racontés ne constituent plus une

reproduction-projection des images enregistrées mais ils sont organisés en une logique soumise aux exigences du récit. Réduire «l'appareil de base» à la caméra comme le faisait Baudry (s.d.) revient à hypostasier l'espace représenté, à nier le filmographique, lieu où s'opère justement le travail de production du récit filmique en «laissant vide [...] la place occupée par le montage qui joue un rôle décisif» (p. 4). Cette occultation volontaire de l'acte narratif ne peut aboutir qu'à escamoter l'organisation du récit et à masquer les configurations narratives productrices de sens qui soumettent l'espace à la visée de l'instance narratorielle qui lui donne forme.

L'élaboration du langage cinématographique s'est accompagnée de la rupture de l'homogénéité spatiale et a ainsi libéré le cinéma de l'emprise du réel de sorte que le film n'est plus le reflet du monde mais un discours sur la réalité. Les modalités de cette rupture ont des conséquences importantes :

- elle marque la présence d'un locuteur;
- elle introduit une double temporalité;
- elle crée un hors-champ par la variation du point de vue.

La rupture de l'homogénéité spatiale et la constitution d'un espace proprement filmique qui en découle met ce dernier en relation directe avec le récit. Ou plutôt, elle engendre trois conditions essentielles au récit cinématographique. Metz (1968) qui tente de définir le récit filmique «avant toute analyse» part du constat que le consommateur ordinaire reconnaît inmanquablement un récit qu'il ne «confond jamais avec ce qui n'est pas lui» et avance cinq critères de sa reconnaissance :

- ***Un récit a un commencement et une fin***

La clôture du récit le distingue du monde réel. Tandis que celui-ci «est», tout simplement, dans l'inorganisation qui le caractérise, le récit, quant à lui, est organisé et structuré. Entre le début et la fin intervient un enchaînement rigoureux qui exclut le hasard. Même si le récit propose une «fin ouverte», en tant qu'objet matériel, le récit s'achève avec le dernier plan d'un film ou la

dernière page d'un livre. Tout récit est donc structuré entre un début et une fin et constitue un tout cohérent.

- ***Le récit est une séquence temporelle d'événements***

Le récit articule une double temporalité : celle de la chose racontée et celle de l'acte de raconter qui est, pour un livre, le temps de lecture ou, pour un film, le temps du visionnement. Cette dualité permet les raccourcis, les permutations, les étirements que l'on observe dans les récits. Dans *Citizen Kane* (1941), par exemple, Welles résume en quelques plans-minutes la détérioration du mariage du héros qui s'étale sur plusieurs années. Et Metz (1968) de constater que le récit monnaie un temps dans un autre temps tandis que la description monnaie un espace dans un temps, alors que l'image monnaie un espace dans un autre espace. L'image s'oppose donc à la description et au récit car son signifié ne renvoie pas à une consécution temporelle. Elle est un «*punctum temporis*» qui ne vaut que pour de l'espace. Mais, «récit» et «description» diffèrent également entre eux. La description ne satisfait pas au critère de la double temporalité. Son signifiant est temporalisé comme dans le récit, mais son signifié est instantané comme dans l'image. C'est pour cette raison que la description, au sein du récit, est tout de suite perçue comme telle. Elle forme une enclave dont le statut, dans le récit, en fait une figure importante.

- ***Toute narration est un discours***

La terminologie de Metz pose, ici, une synonymie entre narration et récit. Le premier critère sur lequel se fonde cette assertion est l'opposition du récit d'avec le monde réel. Tout discours suppose un émetteur, c'est-à-dire quelqu'un par qui ce discours est tenu. Car le monde, lui, n'est proféré par personne. Ce critère avait déjà été établi par Laffay. Metz (1968) le précise en y introduisant les développements de la linguistique jakobsonienne : «Le discours est une suite d'énoncés qui renvoie forcément à un sujet de

l'énonciation». Il ne s'agit nullement du sujet psychologique mais d'une «instance racontante». Metz (1968) déduit l'existence de l'instance racontante de la perception, par le consommateur, de la nature langagière du récit : «Parce que ça parle, il faut bien que quelqu'un parle».

- ***La perception du récit irrealise la chose racontée***

Ce qui distingue le récit du monde réel, c'est la «présence». Le réel ne raconte jamais d'histoires puisqu'il se manifeste toujours «ici» et «maintenant». Or le récit est convocation d'une absence. Qu'il s'agisse du récit d'un fait réel, et voilà que le «maintenant» fait défaut par le décalage même entre le fait et son récit. Et le reportage en direct, quant à lui, suppose la défection du «ici» qui est la distance spatiale entre l'événement et sa consommation.

- ***Un récit est un ensemble d'événements***

Raconter un film ou parler d'un roman nécessite, inévitablement, de passer d'un état d'équilibre à sa transformation, à travers une suite d'actions, en un autre état d'équilibre. Une suite d'actions, c'est-à-dire, bien sûr, des événements se modifiant au gré de la progression narrative. Il est impossible de raconter un roman ou un film à l'aide de mots isolés et, partant de ce constat, Metz stipule que l'image cinématographique correspond davantage à un énoncé qu'à un mot.

À partir de ces cinq critères, Metz (1968) arrive à la définition suivante du récit : «un discours clos venant irrealiser une séquence temporelle d'événements». L'examen de ces cinq critères peut nous faire remarquer que le premier relève des conditions matérielles d'existence du récit et est une conséquence du troisième critère. Si le récit est un discours, il a bien un début et une fin car seul le réel est infini. Il peut donc être inclus dans ce troisième critère. Le cinquième critère également peut être subsumé sous les deuxième, troisième ou quatrième critère. En tant qu'ensemble d'événements, il appartient au deuxième dont il constitue la



matière, et en tant qu'opposé au réel, puisque celui-ci ne raconte pas d'histoire, il relève du troisième et du quatrième critère. Nous obtenons ainsi trois critères qui définissent le récit et qui correspondent terme à terme aux trois conséquences de la rupture de l'homogénéité spatiale du film de fiction classique : comme discours, le récit renvoie à la présence du locuteur; en tant que séquence temporelle il articule deux temporalités et parce que le récit irrealise la chose racontée, il a quelque chose à voir avec le hors-champ.

La double temporalité est une condition de la narration. Elle désigne l'écart entre le temps de la projection et le temps de l'histoire. Mais les modalités qu'elle prend, dans le récit, connaissent des configurations diverses qui sont fonction des choix effectués par le locuteur. Quant au hors-champ, il relève des décisions de cadrage. Ces deux opérations relèvent donc de la mise en forme de l'histoire, du discours du récit. Ce sont des choix d'organisation discursive effectués par le locuteur pour soumettre le réel à son point de vue et en même temps l'imposer au destinataire. Il nous faut clarifier ces deux points car ce sera la présence du locuteur, en tant que fonction de la structure énonciative du texte, qui nous permettra de mettre à jour la rhétorique du récit de fiction filmique.

#### **3.4.1.1** *La présence du locuteur*

On a souvent répété que le film de fiction classique effaçait, ou visait à masquer, les traces de son énonciation. Il est vrai que le film ne possède pas de déictiques aussi marqués que le «je-ici-maintenant» de la langue même si l'on peut attribuer une telle valeur à certaines configurations rhétoriques. Cela ne veut pourtant pas dire que le locuteur soit absent. Ce qui est aboli dans le film de fiction classique c'est l'extériorité du locuteur. Le film de fiction du Mode de Représentation Institutionnel n'abolit pas le locuteur, il l'inscrit en creux de son discours (Heath, 1976, p. 97) car en prenant en charge sa propre narration, c'est l'exact mouvement inverse qui s'est produit : d'extérieur et hors de la narration, le locuteur est devenu

interne. L'extériorité du locuteur le rend plus visible et plus présent tandis que son effacement est une conséquence de son intériorisation à travers l'ubiquité de la caméra. Dire que le film classique se donne dans l'illusion de la transparence en effaçant les marques de son énonciation revient à énoncer un fait à la limite de la tautologie car le langage filmique s'est constitué dans le but précis d'inscrire le foyer de narration à l'intérieur de la narration. Si le narrateur est dissimulé c'est parce que sa présence au sein du récit est en fait plus effective. Le conférencier, ou bonimenteur, du film primitif avait le même statut que le *festaiuolo* du théâtre du Moyen Âge. Il servait «d'intermédiaire entre le spectateur et les événements représentés» (Baxandall, 1985, p. 115). Dans la logique de visualisation du film de fiction classique, l'instance racontante est désormais coextensive aux événements racontés. Cependant, bien que moins visible, l'énonciation reste toujours présente sous une forme ou sous une autre à l'intérieur de l'énoncé. Mais à partir du moment où l'instance racontante se retrouve intégrée à l'intérieur du texte, cette fonction indicatrice se trouve dévolue à certaines figures de rhétorique qui organisent la narration. Les modalités de la narration prennent alors des configurations diverses, et l'acte narratif par lequel le récit est livré apparaît comme autant de stratégies énonciatives qui guident le spectateur, dans le but de le soumettre à un point de vue, à une idée, à un savoir sur le monde.

#### **3.4.1.2 La temporalité**

Le passage d'un plan à un autre qui a libéré l'audiovisuel de l'autarcie du film uniponctuel a permis au cinéma d'opérer ce gain d'espace qui a favorisé le développement de cette souplesse narrative qui le caractérise. Chaque plan est connecté à celui qui le précède et prépare le surgissement du suivant. L'ubiquité de la caméra, cette capacité à se déplacer, a été l'un des paramètres déterminant dans le développement des moyens narratifs propres à l'audiovisuel. Un mouvement de caméra (travelling, panoramique) articule un *ici* et un *là*, mais se révèle inopérant à

rapprocher un *ici* d'un *là-bas*, sauf au prix d'un trucage : un raccord invisible - comme le panoramique filé de *Hiroshima mon amour* (1959) d'Alain Resnais qui passe de l'intérieur d'un musée à un plan d'actualités - ou la manipulation du profilmique, comme les décors adjacents, ou vis-à-vis, des comédies musicales américaines et les rapprochements en studio des décors réputés disjoints dans l'univers diégétique. La liaison d'un *ici* avec un *là-bas* ne peut se réaliser qu'au prix d'un changement de plan qui implique, du même coup, une articulation au niveau temporel.

Burch (1969) a, le premier, posé la question de l'articulation de l'espace-temps au cinéma. Il y répond par cinq types de rapports temporels et trois types de rapports spatiaux possibles entre deux plans; les rapports temporels et spatiaux pouvant se combiner entre eux pour donner quinze types fondamentaux de changement de plan. Burch articule par ailleurs ces changements de plan tant aux différentes amplitudes possibles de l'ellipse et du flash-back qu'aux infinies variations des changements d'angle et d'échelle de plan.

Des cinq types de rapports temporels entre deux plans, outre le rapport de continuité temporelle, il distingue le hiatus de l'ellipse et le retour en arrière du flash-back. Cette distinction est fonction de l'ampleur de l'un ou de l'autre. Et leur mesure commune est la dimension spatiale. S'il existe une continuité spatiale virtuelle entre deux plans que le spectateur peut combler en représentation mentale, le rapport entre deux plans sera dit hiatus ou retour en arrière. Dans le cas contraire, si la rupture spatiale est radicale, le rapport temporel entre les deux plans déterminera l'ellipse ou le flash-back. Il faut remarquer, ici, que le rapport entre deux plans se définit par le contexte narratif. Mais si nous faisons abstraction de ce contexte narratif, on se rendra compte que les trois types de rapports spatiaux de Burch suffisent à expliquer les cinq types de rapports temporels.

Le premier type de rapport spatial entre deux plans est un rapport de continuité: tout changement d'axe ou d'échelle de plan sur un même sujet, dans un même décor ou un même lieu induit un rapport de continuité spatiale entre le premier

et le deuxième plan puisque le plan 2 montre une portion de l'espace précédemment vu au plan 1. Dans ce premier type de rapport de continuité spatiale, Burch souligne qu'il peut y avoir continuité temporelle ou non. Nous croyons, pour notre part, qu'il faut qu'il y ait continuité temporelle sinon nous avons affaire au deuxième type de rapport spatio-temporel. Ce premier type de rapport correspond au déictique de spatialité «ici-même» que Gaudreault et Jost (1990) ont appelé «l'identité spatiale». Le panoramique et le travelling appartiennent à ce premier type.

Le deuxième type de rapport spatial est donc le rapport de discontinuité entre deux plans quand ceux-ci doivent raccorder l'un à l'autre. C'est ce type de rapport qui a donné naissance au mot clé du cinéma, le raccord, et aux notions dérivées de raccord de regard, de position et de direction qui s'expriment aussi par la loi de la ligne imaginaire. Ce second type de rapport spatial correspond au deuxième type de rapport temporel entre deux plans : le rapport temporel mesurable que sont le hiatus et le retour en arrière. Gaudreault et Jost ont nommé ce type de rapport «disjonction proximale». Il articule un «ici» et un «là».

Enfin, le troisième type de rapport spatial est le rapport de discontinuité totale et radicale où un plan n'est pas situé dans l'espace par rapport au plan qui le précède. La correspondance au niveau temporel est l'ellipse ou le flash-back. Le montage en parallèle appartient également à ce type de rapport que Gaudreault et Jost ont appelé «disjonction distale».

Gaudreault et Jost (1990) soulignent enfin que le son structure également l'espace. Il peut lier différents plans entre eux quand il est en harmonie avec les lieux représentés, que sa source soit identifiable ou non, de façon à leur assurer une unité spatiale. Dans ce cas-ci, on parlera d'occurrence liée du son. Et quand les sons se trouvent en discordance avec l'espace représenté, qu'ils anticipent sur le lieu proximal ou renvoient à un «là-bas», ils seront dits des occurrences libres. Cette non-coïncidence des sons d'avec les images visuelles, Eisenstein en avait fait le principe essentiel du cinéma sonore : le contrepoint.

Ce qui ressort des analyses de Burch ou de Gaudreault et Jost, c'est que les rapports spatiaux ne peuvent s'expliquer qu'en référence au contexte narratif. Gaudreault et Jost en font implicitement le critère déterminant lorsqu'ils affirment que «l'altérité spatiale... reste fonction des actions qu'y mènent les personnages» (p. 93) et anticipent les risques de leur démarche qui peut «détourner cette codification» proposée (p. 96). Or, établir une typologie des rapports spatiotemporels en fonction du contexte narratif revient à définir des raccords particuliers faisant sens dans un contexte précis. C'est le cas, par exemple, du raccord dans *Nosferatu* où un plan amorçant une disjonction proximale se révèle, au plan suivant, appartenir à la disjonction distale. Burch qui voulait éviter ce piège n'y échappe pas non plus puisque ses deux types de rapport de discontinuité et de discontinuité totale et radicale ne peuvent être définis qu'en référence au contexte narratif. Car, chez Burch, le rapport spatial de discontinuité totale et radicale, par exemple, est lié, au niveau temporel, à l'ellipse et au flash-back. Or, distinguer l'une de l'autre, identifier une ellipse ou un flash-back requiert le support du contexte narratif, la construction d'une diégèse.

#### **3.4.1.3 *Le hors-champ***

Mais l'écran cinématographique détermine un autre espace, implicite celui-là, mais qui l'égale en importance : l'espace hors-champ. Burch (1969) divise l'espace hors-champ en six segments. Il est constitué de l'espace contigu aux quatre bords de l'écran, de l'espace qui se trouve derrière le décor (ou derrière l'horizon) et de l'espace derrière la caméra.

Dans *2001 l'odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick, lorsque l'homo sapiens lance un os dans les airs, et que celui-ci sort du champ par le bord supérieur de l'écran, cette sortie de champ détermine la portion d'espace hors-champ. Le spectateur identifie tout de suite le bord supérieur de l'écran comme espace hors-champ, éliminant les autres. Mais, en même temps, le champ reste vide, ce qui crée une

attente. Et ce champ vide laisse toutes les possibilités ouvertes. Le champ reste vide assez longtemps pour que l'attention du spectateur se détache de l'espace hors-champ initialement déterminé. Et ce n'est qu'une nouvelle entrée de champ qui proposera l'existence d'un segment d'espace hors-champ, même si c'est le même.

Les deux segments d'espace contigus aux bords droit et gauche de l'écran sont les plus couramment activés au cinéma. Ils le sont soit par une entrée de champ, soit par une sortie de champ. Ces deux espaces hors-champ se révèlent également par le jeu des regards. Le champ-contrechamp en est un exemple éloquent.

Le Western utilisa beaucoup le regard pour faire vivre l'espace hors-champ derrière la caméra et derrière l'horizon. Mais cet espace hors-champ peut aussi être révélé par entrée ou sortie de champ, tout comme les autres bords du cadre. Dans *Warlock* d'Edward Dmytryk, Henry Fonda, dans la scène finale du duel, entre dans le champ en sortant littéralement de la caméra. Des auteurs comme Gardies (1993), Gaudreault et Jost (1990) accordent une importance particulière à ce segment d'espace hors-champ parce qu'il «se situe non pas du côté de l'énoncé mais de l'énonciation» ou parce qu'il est «le hors-champ réel du tournage comme lieu d'origine du discours». Aumont *et al* (1983) ont proposé d'appeler ce segment d'espace «hors-cadre» parce qu'il «réfère directement au cadre, c'est-à-dire d'emblée, à un artefact de la production - et non au champ, qui est lui, déjà pleinement pris dans l'illusion» (p. 19). Or, d'une part, la référence à l'énonciation, à la marque du locuteur, se retrouve également dans une autre façon d'animer l'espace hors-champ : celle qui se rapporte au cadrage quand une partie du corps d'un personnage est coupé par l'écran - le début de *Providence* d'Alain Resnais par exemple - ou qu'une partie d'un corps, un bras par exemple, entre et sort du champ - la scène du meurtre dans *Psychose* d'Alfred Hitchcock. D'autre part, que l'espace derrière la caméra signale la présence de celle-ci, cela est indéniable. Mais de là à en faire un segment d'espace hors-champ affecté d'un coefficient de signification supérieur aux cinq autres en est une autre. Cet espace n'est pas plus chargé de sens que les autres. Il n'est pas non plus

le point de cristallisation qui matérialise sur l'écran l'espace en amont du film. Le développement de la narratologie au cours des vingt dernières années et la focalisation des études sur la question du spectateur et du lecteur ont hypostasié cet espace de l'énonciation, et l'on impute à toute marque prévalante du locuteur une plus-value signifiante. C'est là expliquer un trait particulier par un mode de fabrication et glisser dans l'erreur génétique. Car pourquoi en faire un signe distinctif si ce n'est que parce qu'il indique sans équivoque la position de la caméra ? Or l'espace en amont peut s'inscrire sur l'écran de bien des façons. Le cinéma de la déconstruction en témoigne, et le moindre mouvement de caméra signale déjà la présence du locuteur. La détermination de l'espace derrière la caméra n'est donc qu'une figure parmi d'autres qui permet d'engrener sur l'espace de l'énonciation, figure privilégiée peut-être parce qu'elle fonctionne comme une métonymie du cadre du viseur de la caméra.

Alors que l'on revendiquait, pour le passage d'un plan à un autre, le droit de faire abstraction du contexte narratif, toujours en ce qui concerne le hors-champ, ce contexte doit être convoqué. Si Gardies (1981) peut affirmer que «cadrer, c'est admettre dans le champ et simultanément rejeter dans le hors-champ» (p. 79), c'est parce que toute opération de cadrage implique un choix. Or faire un choix de cadrage, c'est adopter un certain point de vue sur la chose représentée, rapporter d'une certaine manière l'événement, argumenter en un certain sens. Et dans le récit audiovisuel, l'argumentation est déjà impliquée dans les choix de cadrage.

#### **3.4.1.4 Le point de vue**

Le point de vue que développe le récit constitue le savoir qu'il veut nous transmettre et pour lequel il déploie toute une stratégie rhétorique dans le but de nous convaincre, de nous gagner à sa cause et ce, parfois même au prix de la manipulation. Or ce point de vue est minutieusement créé par le texte. Tout comme le tableau de la Renaissance organisé autour du point de fuite qui est aussi le point de vue du peintre

et, par suite, celui du spectateur, le film de fiction place le spectateur exactement dans cette même position et l'arrime à la représentation : il contient le locuteur tout autant qu'il implique le spectateur en faisant coïncider la place de celui-là avec celle de celui-ci par le biais de l'ubiquité de la caméra à laquelle ce dernier s'identifie. Communication indirecte, différée, il est vrai, mais dans laquelle les sujets de l'énonciation occupent la même place de par la relation de symétrie qui existe entre l'espace de la production et celui de la consommation. Dans la communication audiovisuelle, plus que partout ailleurs, ils sont, par delà le temps et l'espace qui les séparent, dans le même rapport de présence à l'énoncé. Le spectateur ressent de façon sensible les différentes positions énonciatives dans lesquelles il est placé par le film. Mais l'identification à la caméra est une condition perceptive et il ne s'agit pas d'en déduire tout bonnement que le spectateur adopte le point de vue de la caméra. Le point de vue est créé par le texte, non par la caméra. En ce sens, le concept d'ocularisation de Jost (1989), qui vise à caractériser qui, du narrateur ou du personnage, au sein d'un film, «voit» en séparant voir et savoir, renvoie à la prise de vue de l'espace du tournage et situe la question du point de vue à l'extérieur du texte. Or, le point de vue n'est pas un problème d'extériorité. Il est interne au texte. C'est le film qui produit le point de vue et le spectateur ne doit pas être assimilé à la personne empirique assise dans la salle; il est la résultante de la série de positions énonciatives produites par le film et qui l'affectent; il en est l'effet et la conséquence. Le point de vue est d'abord et avant tout narratif et ce sont les modalités de la narration qui le produisent et dont il est une figure. Or, il existe une solidarité insécable entre le point de vue produit par le cadrage et le point de vue narratif. Aumont (1983) distingue quatre niveaux de point de vue :

1. Le point de vue, c'est d'abord l'angle de prise de vue par rapport à l'objet filmé. Cet angle, le cinéma a depuis longtemps appris à le démultiplier.



2. Le point de vue, c'est ensuite l'image elle-même en tant que reproduction d'un fragment du réel. C'est le problème du cadrage et de la composition, de l'illusion de profondeur par le jeu de la perspective centrée.
3. Ensuite, le point de vue réfère à l'organisation des rapports entre les événements, les lieux, les personnages et, parmi tout ceci, la place de l'instance narratrice. C'est le point de vue narratif qui est assimilé soit au regard du personnage, soit au regard de l'auteur.
4. Il y a enfin un quatrième point de vue qui est l'opinion de l'auteur, son jugement, et ce point de vue détermine tous les autres.

Le quatrième point de vue, le jugement de l'auteur qui détermine toute son argumentation est déjà contenu dans le premier point de vue, celui de l'angle de prise de vue. Il détermine tous les autres parce qu'il contient le projet narratif, la visée de la représentation.

### **3.4.2 *L'énonciation narrative***

«Locuteur», «narrateur», «instance énonciative», autant de termes que nous utilisons indifféremment, les considérant d'emblée comme synonymes. Or, quelle réalité recouvrent ces concepts ? La narratologie s'est très tôt penchée sur la question, et tous les auteurs s'accordent sur le fait que le locuteur, donateur du récit - le narrateur - ne saurait être assimilé à l'auteur. En effet, Sallieri s'arrachait les cheveux, qui ne comprenait pas comment un être aussi vulgaire et grossier qu'Amadeus Mozart pouvait produire des œuvres d'un tel raffinement et d'une si grande beauté. C'est que l'auteur «crée, en même temps que son œuvre, une version supérieure de lui-même» (Booth, 1977, p. 93).

Pour Genette (1983, p. 103), le texte manifeste comme sa source une instance narratorielle qui doit être distinguée de l'auteur réel. Cet auteur réel est exclu du

champ de la narratologie tout autant que le lecteur réel, dans la mesure où aucune trace ne les exprime, et donc ne permet de les déceler, dans le texte. Son modèle narratologique se présente comme suit :

Ar (Ai) ---- Nr ---- Rt ---- Nre ---- (Lv) Lr

Dans ce schéma, l'auteur induit (Ai) se présente comme le «second moi» de l'auteur réel (Ar) dont parlait Booth et le lecteur virtuel (Lv) n'est, dans la tête de l'auteur, que «l'idée d'un lecteur possible». Si bien que pour Genette, la narratologie a pour objet l'étude des modalités de la narration, le discours du récit. Et pour lui, la «narratologie n'a pas à aller au-delà de l'instance narrative» (p. 94).

Pourtant, de nombreux narratologues postulent, entre l'auteur et le narrateur, une instance intermédiaire qui assumerait certaines activités narratives difficilement attribuables au narrateur visible d'un texte ou, a fortiori, à l'auteur. Ils partent de la constatation que lorsque, dans un texte, un récit second est encadré par un récit premier, il est impératif de séparer la responsabilité narrative de chacun des deux récits. Cette instance est pour Booth «l'auteur implicite», pour Gaudreault le «méga-narrateur» ou pour Lintvelt «l'auteur abstrait». Cette instance implicite serait le responsable de la conduite du récit et il mandaterait un narrateur ou des narrateurs délégués qui seraient ceux, plus visibles, qu'afficherait le texte. Or très vite, cette recherche d'attribution se heurte au problème des différents récits enclavés, récit second, récit tierce, et pour lesquels on créerait autant de nouvelles figures et ainsi ad infinitum. Ce narrateur délégué «n'est [en fait] pas délégué à grand chose» (Genette, 1983, p. 94) et on ne fait que mettre à jour les formes multiples sous lesquelles peut se présenter le narrateur. Ces études permettent, néanmoins, il faut le reconnaître, de mettre le doigt sur des nœuds textuels qu'il faut interroger. Mais, en ce qui nous concerne, nous souscrivons entièrement au modèle genettien. Nous n'avons pas à chercher la vérité de l'origine du récit. Le texte peut prendre tout seul le soin de dissimuler le lieu de son enfantement. Notre entreprise se perdrait dans l'entêtement opiniâtre des textes à se dérober à notre enquête et dans les efforts que nous pourrions

déployer à déjouer les surprises que pourraient nous réserver les modalités infinies de la narration. Qu'il nous suffise de poser qu'il existe dans le texte une fonction-narrateur, assurément protéiforme, et qui ne se confond pas avec l'auteur. Au sein d'un même texte filmique, cette fonction peut se présenter sous des aspects différents, s'organiser autour de foyers divers, car elle renvoie aux modalités d'organisation du récit, aux différentes possibilités de structuration à la disposition du cinéaste, aux différentes formes permettant de conduire et de livrer une intrigue, une histoire. Elle caractérise la possibilité de mettre des moyens formels au service des fins narratives visées. Elle modèle la narration qui discipline la diégèse qui à son tour apporte sa substance à la narration. C'est la fonction par laquelle le cinéaste donne son rendu singulier à l'histoire, énonce son point de vue. Un exemple nous permettra de préciser ces quelques notions théoriques.

*Providence* d'Alain Resnais est un film construit sur le mode onirique. On a l'impression que tout y est mis en œuvre pour forger des incohérences. Pourtant ce travail de morcellement, d'émiettement, d'éclatement et de déconstruction, loin de disperser le récit à la manière d'un obus à fractionnement qui s'éparpille en tous sens, ressemble davantage, paradoxalement, à une balle traçante qui laisse dans son sillage les stries qui indiquent sa trajectoire et sa direction. Et comme tout récit, *Providence* peut se ramener à une suite d'actions qui en constitue la strate apparente : au cours d'une nuit blanche, un vieil écrivain, miné par la maladie, écrit son dernier roman.

Formulé de la sorte, ce film paraît raconter une histoire banale. Pourtant, *Providence* ne peut se réduire à cette simple suite d'actions, peu s'en faut. Le récit joue avec les enchevêtrements pour déjouer les incohérences. Il dissimule son unité par des jets foudroyants d'images qui gondolent la linéarité laquée du discours pour lui faire perdre sa transparence. Il distend des scènes par modification des modalités passionnelles, il objective des pensées par itération contractée des représentations qui les expriment, il s'égaré en des thèmes libres et obsédants à la fois. Tous ces tours et détours créent des carrefours, des nœuds de signification, des images déliées et

éparses qui se télescopent, s'interpénètrent par delà leur dissémination, et ainsi se chevauchent et se juxtaposent. Ces jaillissements fulgurants et inattendus résonnent dans le film, l'emplissent de sa vibration, le contaminent de leurs multiples sémantismes.

Trois moments qui instaurent deux régimes distincts de narration sont à distinguer. Le premier moment introduit l'écrivain Clive Langham dans ses entours jusqu'à l'intimité de son intérieur, puis, dans un deuxième temps, lui délègue, secrètement, les leviers de la création artistique qui seront, de nouveau, subrepticement transférés à l'instance narratrice du film dans un troisième moment. Ce mouvement pendulaire de transfert est si imperceptible que Clive apparaît comme l'instance unifiante du film. *Providence* raconte l'histoire de l'écriture d'un roman, acte de création qui s'élabore dans la douleur, engendré par les fantasmes, les visions hallucinantes et les réflexions scabreuses qui se muent en images. Le film raconte le roman que Clive est en train d'écrire dans le même temps qu'il l'écrit. Réflexivité de l'instance racontante, réflexivité de l'acte d'écriture.

Si la narration est structurée de deux manières différentes, ces deux types d'organisation ne sont que des modalités d'une même organisation énonciative qui se concentre autour de Clive. Sous ces visages différents qu'exhibe la narration, il n'y a pas deux narrateurs, dont un qui serait fondamental et un autre délégué. Il y a une fonction qui utilise toutes les possibilités et ressources du langage cinématographique afin de livrer le récit avec des effets et des colorations bien particuliers dans le texte pour des effets sur le spectateur. Au-delà donc de ces multiples visages que peut revêtir la narration, c'est le projet narratif qu'ils structurent qu'il faut retrouver. Et la structure énonciative du film s'organise autour de Clive selon des modes différents. Tantôt c'est lui qui «semble» conduire le récit en focalisation interne fixe, tantôt celui-ci est mené en focalisation zéro. En ce sens, la distinction que propose Jost (1989, p. 22) entre «focalisation» pour désigner ce que sait un personnage et «ocularisation» pour caractériser ce qu'il voit ne paraît pas très opératoire. Cette

bifidation se fonde sur l'observation que le cinéma livre récit par deux canaux différents, l'image et la parole, et le film serait ainsi un *double* récit (Jost, 1990, p. 28). Tout d'abord, ce qui est vu constitue également un savoir puisqu'il apporte une information sur la diégèse tout autant que ce qui est dit. Le savoir peut emprunter tout aussi bien le canal visuel. L'expression du visage de Sonia au tribunal à l'égard de son mari me fait *savoir*, sans que cela ne soit *dit*, qu'elle désapprouve l'attitude de celui-ci. À un autre niveau, métaphorique, l'image des murs qui se lézardent, les images des stades concentrationnaires m'informent des hantises de Clive sans que ceci, non plus, ne soit dit. En outre, le film n'est pas un double récit. Il n'y a pas d'un côté l'image et, de l'autre, les dialogues. Eisenstein avait déjà insisté sur le caractère organique du film, sur le fait que celui-ci est un ensemble dans lequel toutes les matières de l'expression sont solidaires, aucun élément ne fait cavalier seul et tout concourt, de concert, à un même but : la production d'un récit. Si le film utilise des matières d'expression multiples il est, du point de vue sémantique, une entité unitaire. Toutes les matières de l'expression sont mobilisées en vue d'une même fin.

De son côté, Gardies (1993), dans le dispositif énonciatif qu'il présente, dissocie le musical de la narration et de la monstration. Ces deux dernières instances sont rangées sous une commune entité qu'il nomme l'énonciateur. Et cet énonciateur, «pour l'accomplissement de cette tâche [le musical] peut s'adjoindre l'aide d'une instance partitricice dont il assure, naturellement le contrôle» (p. 185), sous le musical étant rangés le bruitage et la musique. Gardies justifie cette partition (c'est le cas de le dire) par le fait que le musical «d'une part intervient souvent en position supra-segmentale, et que, d'autre part, sa présence est facultative» (p. 184). Sous cette justification, on voit poindre la réalité la plus courante de la production cinématographique. Il est vrai que, généralement, le réalisateur n'assume pas la réalisation de la bande sonore. Il ne cumule généralement pas, et le plus souvent pas du tout, les compétences de bruiteur et de musicien. Il donne des instructions à ceux-ci qui ont pour tâche d'exprimer ses pensées et ses intentions. Cependant, la réalité de

la production nous enseigne aussi que le réalisateur n'est non plus, ni directeur de la photographie ni chef opérateur. Et très souvent, il n'est pas le scénariste. Mais, rien n'empêche qu'il soit, en même temps, bruiteur et musicien. Pour ne citer qu'un exemple, Charlie Chaplin était bien le musicien de *Monsieur Verdoux*, en plus d'assurer la gestion de la production, la scénarisation, la réalisation et l'interprétation. Par ailleurs que le musical soit «facultatif» n'explique ni n'excuse le «statut particulier» qui lui est conféré car le seul élément qui ne soit pas facultatif, l'unique réalité sémiotique nécessaire à nous mettre en présence d'un film est l'image mouvante, tous les autres éléments étant facultatifs au même titre. Si le film utilise l'image et le son, c'est dans le but d'atteindre à ce vieux rêve frankensteinien de reproduire la vie telle qu'elle est. Et c'est cette puissance d'évocation du réel qui caractérise la spécificité cinématographique. La force constitutive du cinéma est de «penser» en images et en sons, tout comme dans le monde un son est toujours la manifestation physique d'une chose qui existe. Et les choses que nous percevons dans le réel nous parviennent presque toujours accompagnées de l'écho de leur sonorité. Tout comme le réel, le film se veut le produit de manifestations sonores et visuelles indissociables qui s'animent ensemble, sans pouvoir se dissocier, formant un corps unique. Tout comme dans le réel, le son et l'image du film sont toujours enchevêtrés. Notre perception n'est jamais le fait isolé d'un seul de nos sens. Le cinéma donne l'illusion du tactile par l'espace en profondeur qu'il a su créer. C'est pour cela que le cinéma est «comme» la vie. Il ne nous présente pas des rapports entre images et sons même s'ils sont fabriqués séparément. Il nous les offre ensemble et nous n'y percevons pas leurs relations mais leur unité.

Il serait donc contre-nature de formuler sur le plan énonciatif une structure qui va à l'encontre de la réalité filmique sur le plan sémiologique. C'est cette unité perçue, et réelle, qui, nous semble-t-il, conduit Gaudreault (1988) à postuler l'existence d'un méga-narrateur qui chapeauterait le travail du narrateur filmographique (responsable de la mise en chaîne) et du méga-monstrateur filmique

(responsable de la mise sur film). Car si ces étapes de fabrication sont bien réelles dans la réalité de la production d'un film, nous ne les percevons pas à partir de l'espace de la consommation. En ce sens, multiplier les responsabilités narratives nous conduirait à créer autant de sous-instances qu'il y a de codes dans un film. Alors, que l'instance racontante soit méga-narrateur, narrateur implicite, narrateur fondamental ou tout simplement énonciateur, il nous semble qu'«il y a dans le récit, ou plutôt derrière ou devant lui, quelqu'un qui raconte, c'est le narrateur. Au-delà du narrateur... c'est l'auteur (tout court) et... cela suffit» (Genette, 1983, p. 102). Ce narrateur est changeant. Versatile, il se profile sous des visages divers et multiples.

Notre modèle d'analyse s'ordonnera donc autour de trois points. Ce sera l'articulation entre la structure narrative, la transformation des passions et l'organisation énonciatrice du texte filmique qui prend en charge l'histoire racontée qui constituera le pivot de notre modèle. Comment aborder le récit audiovisuel ?

### **3.5 L'image, le film**

Historiquement, l'image est soupçonnée, le récit discrédité, et le récit en images frappé d'une double suspicion. Quant à la fiction, on n'y croit tout simplement pas. Autant d'éléments qui semblent contaminer négativement notre objet de recherche. Il y aurait une culture noble, celle de l'écrit, et une culture ordinaire, vulgaire, celle de l'image; une culture qui garantirait le savoir, le discours scientifique, et une autre qui le travestirait, le récit. L'image fut souvent décriée, le cinéma stigmatisé et aujourd'hui, la télévision accusée de bien des maux. L'image et le récit, a fortiori le récit en images, portent les stigmates de leur polysémie et de la part subjective qui les constituent. Le dispositif mis en place par Platon pour

discréditer le récit et les images ressemble étrangement au dispositif cinématographique (Bessy, 1990). Le soleil (le projecteur) éclaire des êtres qui passent devant une caverne (la fenêtre du projecteur) et projette leur ombre sur le fond (l'écran) de cette caverne que des esclaves enchaînés prennent pour la Réel, le Vrai, le Bien. Cette méprise des esclaves, qui substituent l'apparence des choses à la réalité et s'y cramponnent, tient de l'ignorance et explique leur condition d'esclaves. Prolongeant la tradition platonicienne, longtemps l'image a été interdite par le pouvoir de l'église. La crise de l'iconoclasme entre 740 et 780 marque le passage de l'interdit de l'image à son autorisation, voire à son obligation. Le grand bouleversement intervient avec l'avènement de la photographie qui inaugure le moment de l'image comme vérité et comme preuve. Mais à peine un peu plus d'un siècle après sa naissance, au milieu du XX<sup>e</sup>, la Shoah questionne le représentable. Qu'est-ce qui est montrable ? Peut-on tout montrer ? Y a-t-il des limites au représentable ? Et depuis, on butte ici sur quelque chose que n'avait pas prévu la généralisation des images (Mondzain, 1996). Le statut de l'image reste indécis, suspect. Dès sa naissance, le cinéma fut frappé des mêmes soupçons. La classe cultivée en parlait avec dédain et le considérait comme un spectacle d'ilotes. Mais ce mépris contenait en germe une part d'ambiguïté et d'équivocité. En 1910, situant la place du cinéma dans la vie des Russes, à savoir qu'il «lui [le mineur] enseigne que l'on peut acheter une femme, qu'il est juste de lui chercher sans cesse noise; qu'il est noble de se venger avec cruauté et bassesse» (*in* Leyda, 1976), le Britannique Stephen Graham, tout en stigmatisant ce nouveau médium, reconnaissait en même temps, implicitement, son rôle de vecteur idéologique, son emprise sur les masses et sa fonction de socialisation. La classe dirigeante s'en emparera d'ailleurs pour en faire d'abord un instrument de propagande, puis un objet culturel noble selon ses propres critères esthétiques. Des frères Lumière qui l'ont inventé en France à Griffith qui lui a donné son langage en Amérique, le cinéma passa ensuite en Russie où Eisenstein révéla toute la force et toute la puissance de ce langage des images, et la collaboration



entre ce pionnier du montage-roi avec le cinéaste américain Franck Capra le ramena aux États-Unis d'Amérique qui, depuis, écrivent leur histoire avec une caméra. Il est frappant de constater la similitude des critiques adressées de nos jours à la télévision avec celles, jadis, proférées à l'endroit du cinéma. Tout autant qu'aujourd'hui, on imputait au récit audiovisuel, en l'occurrence le cinéma, l'émergence de comportements asociaux dans le but de le discréditer. Pourtant l'image persiste et sa production accélère. On ne peut plus considérer, aujourd'hui, l'image comme un domaine ou un champ subalterne, moins noble que l'écrit. Comment peut-on en parler ? Comment tirer d'une image - ou d'une suite d'images - le contenu de pensée qu'elle contient ?

### 3.5.1 *Les trois discours*

L'analyse en tant que discours sur le film est une activité commune à tout spectateur. Mais il existe d'autres discours spécialisés. Metz (1968, p. 92-93) propose une typologie en cinq points de la réflexion sur le cinéma. À la suite de Cohen-Séat (1959, p. 79), on peut les distribuer en deux catégories : les discours issus du milieu du cinéma : la critique, l'histoire et la théorie du cinéma; et les discours externes au milieu : la filmologie et la sémiologie. Les discours sur le récit audiovisuel sont multiples et il n'existe pas de méthode universelle d'analyse. Chaque analyste doit construire ses propres outils en fonction de ses hypothèses de recherche et de l'objectif qu'il s'est fixé. Néanmoins, l'analyse du récit audiovisuel a une histoire. Casetti (1993) a résumé les différentes approches de l'audiovisuel dans le tableau suivant :

	<b>Théories ontologiques</b>	<b>Théories méthodologiques</b>	<b>Théories du champ</b>
<b>Composante</b>	Métaphysique	Systématique	Phénoménique
<b>Objet</b>	Essence du cinéma	Axe de pertinence	Problématique
<b>Opération</b>	Définir le cinéma	Analyser	Explorer
<b>Savoir</b>	Savoir global	Savoir prospectif	Savoir transversal
<b>Critère d'évaluation</b>	Vérité	Consistance (heuristique)	Prégnance

Source: Casetti (1993), p. 21

Cette classification indique le sens fléché de l'histoire de l'analyse du récit audiovisuel. Cependant si l'on va des théories ontologiques aux théories du champ, toutes les approches coexistent car elles correspondent à une distribution des rôles.

*Les théories ontologiques* sont essentiellement des discours internes au milieu du cinéma ou de l'audiovisuel et elles sont présentes dès les débuts du septième art. Des cinéastes comme Eisenstein, Vertov et plus tard Pasolini, ont toujours parlé de leurs oeuvres et défendu théoriquement leurs films. Les écrits de Sadoul (1976) et de Epstein (1974) datent des débuts du cinématographe. Et plus prosaïquement, les réalisateurs, producteurs et exploitants de salles et autres cinéphiles, ont toujours parlé des films soit pour les défendre, soit pour les commercialiser. Ce sont des discours de praticiens, d'amoureux du septième art effectués dans une visée promotionnelle qui mobilisent toutes les disciplines susceptibles de défendre cet art. Les textes d'Eisenstein ont pour référence l'histoire de l'art et de la littérature. Ceux de Sadoul se réfèrent à l'histoire, mais celle qu'ils constituent n'en est pas une d'historien, mais d'amateur fervent et passionné. Toutes ces oeuvres qui mêlent histoire et théorie ont un caractère totalisant. Elles cherchent à dégager l'essence du cinéma. Symptomatique en ce sens est, en effet, le titre de l'oeuvre majeure de Bazin (1962): «Qu'est-ce que le cinéma ?». Trois grandes questions sous-tendent ces théories :

- a) celle des rapports entre cinéma et réalité. Bazin voit dans le cinéma un instrument d'exploration de la vérité du réel. L'image cinématographique reproduit et fait émerger la vérité du réel; c'est l'illusion de la transparence. Tandis que chez Kracauer le cinéma restitue la réalité des faits; il est document sur son époque et sur le cinéma de son époque.
- b) celle des relations entre cinéma et imaginaire. Morin (1956) étudie l'image animée comme plaque tournante entre le réel et l'imaginaire au sein d'un art technologique qui renvoie à la fois au modernisme de notre siècle - le vingtième - et à l'archaïsme de notre esprit.
- c) celle des relations entre cinéma et langage. Martin (1962) édicte des préceptes, établit des règles de bon usage de l'écriture cinématographique. Il s'agit de constituer une grammaire du cinéma. Quant à Laffay et Eisenstein, ils s'interrogent sur les capacités discursives du cinéma.

*Les théories méthodologiques* sont des discours produits par des universitaires qui construisent un objet en fonction d'un axe de pertinence et abordent le récit audiovisuel en référence à une discipline scientifique. La première approche dite «méthodologique» est la filmologie. Elle est née en 1946 et fut éphémère puisque ces recherches cessèrent dès 1956, soit à peine dix ans plus tard. Elle considère le cinéma non plus comme un art que l'on doit défendre mais comme un objet qu'il faut étudier. Elle a recours à des disciplines scientifiques : biologie, psychologie, physiologie, sociologie, etc. Elle étudie les problèmes de la perception de l'image cinématographique, du souvenir des films, de la construction de l'espace et du temps, etc. Avec la filmologie, le cinéma se constitue en un champ spécifique. Il s'isole de la littérature et de l'art. La théorie du cinéma se sépare de la critique également. Elle devient une institution autonome, également distincte de la réalisation. Elle travaille sur le fait filmique et interroge le cinéma de l'extérieur de l'institution cinématographique. La filmologie est une préannonce de la rupture qu'opérera la sémiologie. Celle-ci est dans la ligne de celle-là puisqu'il s'agit d'utiliser les outils d'une discipline constituée des sciences humaines, la linguistique en l'occurrence, pour comprendre le cinéma. La notion de langage recouvre deux entités : la langue (naturelle) et les langages (musique, cinéma, photo, etc.). Le cinéma en tant que langage est un objet d'étude qui peut être questionné avec les outils de la linguistique qui n'est, pour de Saussure et Peirce, qu'une branche de la sémiologie, science générale des signes. D'un objet esthétique ou idéologique, la sémiologie a fait du cinéma un objet de recherche scientifique. En définissant un axe de pertinence, les travaux de la sémiologie ont arraché la théorie du cinéma à l'impressionnisme qui caractérisait les discours du paradigme ontologique. Il ne s'agit plus de dire que le cinéma existe, qu'il est un art, mais de décrire et de construire un objet d'étude en fonction duquel le chercheur va poser des questions dans le but de comprendre cet

objet.

*Les théories du champ* approchent le récit audiovisuel avec l'aide d'outils provenant de champs disciplinaires différents afin d'éclairer une problématique. Cette approche est souvent le fait soit d'universitaires, soit d'intervenants professionnels conscients et convaincus de la fonction sociale de l'audiovisuel. Cette approche n'est pas moins rigoureuse ni moins «scientifique» que les théories méthodologiques. Elle s'en distingue uniquement par l'objectif visé qui en escompte des retombées concrètes. C'est le cas, par exemple, des recherches menées par Alain Marty sur l'analyse de film et des travaux théoriques menées par ce que l'on a appelé le «mouvement de la déconstruction» qui visent à faire saillir et à stigmatiser la fonction idéologique des films commerciaux destinés au grand public, fonction qui reposerait sur l'illusion de la transparence, dans le but de promouvoir un autre cinéma qui détruirait la référence réaliste, un cinéma matérialiste<sup>5</sup>. Mais plus fondamentalement, les théories du champ sont nées de la rupture opérée par certains chercheurs avec le courant sémiologique. Celui-ci n'est pour ceux-là que «la description logifiée de l'ensemble des codes spécifiquement cinématographiques» (Bellour, 1972, p. 209) alors qu'eux, cherchaient à saisir le mouvement du texte dans l'ensemble de ses codes sans qu'aucun de ceux-ci ne constitue leur objet propre. Il s'agit plutôt de saisir la combinaison singulière de ces derniers dans un système textuel. Cet objectif réclame une approche composite et éclectique car elle vise à rendre compte de l'articulation et de l'action signifiante des codes, et donc des dimensions sémantiques à l'oeuvre dans un récit audiovisuel.

### **3.5.2 L'analyse de film**

Ces trois discours n'ont pas de frontières étanches. Ils s'interpénètrent, se nourrissent mutuellement. À l'intérieur d'eux, l'analyse du film a aussi sa petite

---

<sup>5</sup> Voir à ce sujet les numéros des revues *Cinéthique* (1969) et *Revue du cinéma* (1969 et 1972).

histoire. Elle est tributaire de la critique de film, elle-même redevable des théories ontologiques dont elle fait partie.

### **3.5.2.1 *La critique***

Deux attitudes différentes caractérisent la critique de film. La première relève des écrits de la presse quotidienne fondés sur le culte fétichiste des vedettes. Elle est fortement liée à l'actualité de la production. Elle vise à informer et à promouvoir. Elle a une fonction commerciale. Nous la laisserons de côté car elle n'est que «chronique d'actualité mondaine» (Bazin, 1953a, p. 204) se satisfaisant d'une relation passionnelle et aveugle avec son objet quand elle se complaît dans «le plaisir de l'accumulation répétitive et obsessionnelle» (Aumont et Marie, 1988, p. 9). La deuxième est plus distante de l'actualité. Elle s'est développée dans des revues spécialisées et est conçue comme critique d'art. Sa fonction est plus évaluative qu'informative. Pour Bazin (1953a et b), la critique cinématographique est «inutile mais nécessaire». Inutile parce que même sans elle, les grands cinéastes tels que Griffith, Chaplin, Murnau, Stroheim et Dreyer auraient existé. Elle n'a donc rien à voir avec la création des oeuvres qu'elle ne peut expliquer. Cette piste est d'ailleurs vaine et Bazin situe clairement le rôle de la critique du côté de l'oeuvre finale, du fait filmique. «Si l'oeuvre finale n'était que l'addition des intentions conscientes de l'artiste, elle ne vaudrait pas cher... La qualité et la profondeur d'une oeuvre se mesurent justement à l'écart entre ce que le créateur a voulu y mettre et ce qu'elle contient» (1953b, p. 212). Ainsi, le rôle de la critique consiste à faire éclore la signification de l'oeuvre dans la conscience et l'esprit du public et des lecteurs (1953b, p.211). Elle a pour tâche de distinguer le navet du chef-d'oeuvre. Elle est la conscience esthétique du cinéma en ce qu'elle vise à établir à «quelles conditions un spectacle destiné à plusieurs millions de spectateurs désireux d'y trouver d'abord une évasion, peut cependant être un art» (1953a, p. 201). Chez Bazin, l'activité critique doit viser à la constitution d'une esthétique normative, à sélectionner les oeuvres que

la postérité retiendra. S'il «n'y a pas de règle», si «tous les partis pris sont admissibles» un seul critère juge le critique : «le goût» (1953b, p. 212). Or, si le seul critère de la méthode est le goût, qualité évidemment indéfinissable comme le souligne Bazin lui-même, c'est donc dire que de méthode il n'y en a aucune. Pourtant, Bazin est de ces critiques chez qui la conscience analytique est très développée. Il réclame du critique, à côté de son jugement intellectuel, un minimum de compétence technique puisqu'on ne peut parler d'un film sans prendre en compte ses moyens d'expression. «Au cinéma, plus encore que dans tout autre art..., rien n'est plus dangereux qu'un commentaire de film traitant séparément du sujet et de la forme». Et dans son analyse de *Le jour se lève* de Marcel Carné, il choisira de partir de la «forme du film et plus précisément de sa construction dramatique» afin de démontrer que l'excellence de la technique de ce film est «rigoureusement inappréciable indépendamment de la matière de l'action», que «le fond ne saurait être séparé de la forme» (1953c, p. 140). Cette analyse de Bazin fut rédigée en 1947. Elle prend beaucoup de liberté avec le modèle dominant d'alors, celui des fiches filmographiques publiées par les fédérations de ciné-clubs et l'Institut Des Hautes Études Cinématographiques de Paris à partir de 1945. La fiche de Lebel sur *Zéro de conduite* de Jean Vigo, publiée en 1963, respecte le plan imposé par l'institution académique qui reprend le modèle de la dissertation littéraire classique. Toute fiche filmographique devait comporter quatre parties :

1. La première partie introductive présente le générique détaillé, situe l'oeuvre dans son contexte, comporte un résumé du scénario et une liste des séquences.
2. La deuxième partie intitulée «analyse littéraire» constituait le corps de la fiche et comprenait deux subdivisions : l'analyse dramatique et l'analyse thématique.
3. La troisième partie dite «analyse cinématographique» (ou cinégraphique) était décomposée en étude de la mise en scène, du montage, de la lumière et du décor, du son, des dialogues et de la musique.
4. La quatrième partie, conclusive, dégage la portée du film et indique des questions à

débattre.

Ces «entrées» proposées dans cette marche à suivre ne sont pas si évidentes que cela. Le film ne se laisse pas si facilement découpé en tranches. Il n'y a, par exemple, aucune raison de séparer l'analyse dramatique de l'étude du montage ou de la lumière et du décor. Ces lieux d'ancrage importent une méthodologie éprouvée ailleurs pour l'appliquer à un objet nouveau et différent et dont on ignore les codes qui règlent la circulation de ses messages.

Un autre mouvement critique a vu le jour au milieu des années 1950 en France. Il est connu sous le nom de «politique des auteurs». Ce mouvement a pris naissance autour de jeunes intellectuels, ayant la vocation et le goût de faire du cinéma, regroupés au sein de la revue *Les cahiers du cinéma*. Le scepticisme de Bazin à l'égard de «l'étroitesse de l'angle de réflexion» de ces «créateurs virtuels» et passionnés ne l'a pas empêché de reconnaître que leur parti pris esthétique leur a permis de «pénétrer plus loin dans l'intelligence de [leur] objet que la critique objective» (1953b, p. 213). D'un cinéaste considéré comme un brillant technicien sans «message» personnel, Rohmer et Chabrol (1953) vont faire de Hitchcock le «père d'une métaphysique». Il s'agit pour eux de prouver qu'un véritable auteur de film se révèle davantage dans la maîtrise de son art que dans les sujets explicites qu'il aborde puisque «c'est dans la forme qu'il convient de chercher la profondeur, c'est elle qui est grosse d'une métaphysique latente» (p. 110). En ce sens ils entendent, pour définir ce qu'est un auteur de film, un cinéaste, substituer à la notion de «thème» ou de «sujet» celle de «mise en scène» et de «regard du cinéaste».

Je sais que la littérature dont il s'inspire n'est pas la meilleure, qu'elle n'a pas d'autres prétentions que d'être récréative. Hitchcock aurait-il mieux fait de choisir des oeuvres plus ambitieuses...? Qu'importe pour lui puisqu'il n'y aurait pas découvert une matière plus riche et que Dostoïevsky ou les romanciers anglais n'ont fait, eux aussi, que traiter des thèmes populaires auxquels seul le développement qu'ils leur donnent confère une dignité littéraire. (Rohmer, 1954, p. 8)



Cette promotion culturelle de Hitchcock que vise la «politique des auteurs» va conduire Rohmer et Chabrol à entreprendre l'analyse de certaines oeuvres du cinéaste afin de faire voir que les scénarios et les personnages épurés de Hitchcock sont habilement travaillés au niveau de la forme filmique. Dans l'analyse de *Strangers on a train* (1953), l'idée d'échange qui émaille l'oeuvre de Hitchcock trouve son expression dramatique dans le thème du chantage et se matérialise sous la forme du renvoi et du va-et-vient. L'échange, ici, est échange de crimes. Ce thème de l'échange, Rohmer et Chabrol vont le traquer dans les motifs du cercle, de la droite, de la couleur blanche, du vertige, du nombre deux, de la vitesse et du tournoiement. Et l'analyse devient quête des motifs qui incarnent ce thème. C'est dans cette accumulation des motifs géométriques savamment dosés et organisés que Hitchcock nous dépeint, de façon abstraite et universelle, sous les espèces de la Figure et du Nombre, le vertige du meurtre, le goût de la machination, la perversion sexuelle, l'orgueil maladif. Ce sont ces motifs et leur agencement que l'analyse révèle. «Barrons cette droite d'un cercle, troublons cette inertie d'un mouvement giratoire : voici notre figure construite, notre réaction déclenchée. Il n'est pas une de ces trouvailles de *Strangers on a train* qui ne sorte de cette matrice» (p. 11). Les deux analystes ne se préoccupent nullement de la part de calcul conscient ou de hasard qui a présidé à l'organisation de ces motifs dans le film. Il n'est même pas souhaitable, selon eux, que leur introduction soit volontaire puisque «l'intuition [qui] précède et guide le raisonnement... fait sa construction, laissant aux [analystes] le soin d'établir le fil ingrat de la démonstration» (p. 114), rejoignant par là les positions de Bazin. Cette évacuation de l'auteur par l'analyste sera totale dans le mouvement structuraliste qui naîtra peu après. En ce sens, la «politique des auteurs» est pour Aumont *et al.* (1988) «une méthode interprétative des films [puisque] chaque élément d'un film particulier est décrypté en fonction d'une vision du monde définie par l'analyste» (p. 28). Mais l'audiovisuel n'a pas attendu la «politique des auteurs» pour qu'un cinéaste se prêtât au jeu de l'analyse de film. Dès les débuts du cinéma nous trouvons

Eisenstein, un des cinéastes les plus conscients de son art.

En 1934, l'esthétique réaliste socialiste est en passe de devenir hégémonique en Union Soviétique. Pour se défendre de l'accusation de formalisme, Eisenstein (1969) choisit d'analyser un fragment tiré de son film *Potemkine* (1925). Il a sélectionné, non une des scènes chocs à forte charge émotionnelle et thématique, mais une séquence choisie au hasard : les quatorze plans qui précèdent la fusillade de l'escalier d'Odessa, celle où les yoles s'élançant vers le cuirassé pour apporter des vivres aux mutins sont saluées par les habitants de la ville. Il s'agit, pour Eisenstein, de démontrer comment et combien le contenu s'exprime dans la forme même du film. Au-delà de cet exemple précis, il veut défendre l'idée d'une «cinécriture», l'idée que les plans qui constituent un film, «non maintenus par la pensée du montage et par la composition deviennent jouet esthétique, but en soi» car c'est le montage qui est «la syntaxe qui permet de construire correctement chaque fragment isolé du film» (p. 8). L'analyse rigoureuse et profonde de ces quatorze plans montrent que c'est la composition plastique à l'intérieur des plans et dans leur enchaînement qui exprime le lyrisme communicatif et l'idée de fraternité, qui transforme l'union des thèmes développés plastiquement en union idéologique-thématique. Cette analyse d'Eisenstein, pourtant brève, est considérée, aujourd'hui, comme le prototype, l'ancêtre de l'analyse filmique (Aumont *et al.*, 1988, p. 19) bien qu'elle fut réalisée sur un film muet. Elle est restée inédite en français jusqu'en 1969. Durant ces trente cinq années d'éclipse, d'autres discours sur le cinéma ont vu le jour.

### 3.5.2.2 L'analyse structurale

Tynianov et Jakobson (1928) furent les premiers à formuler l'idée d'une application des deux catégories linguistiques «Langue» et «Parole» à l'analyse des textes. Mais on pourrait aussi parler du «structuralisme» de Propp (1928) dont les recherches sur le conte basées sur la distinction, héritée de la botanique du XIX<sup>e</sup> siècle, entre «Genre» et «Espèce» font écho à la distinction établie par de Saussure.

Bien que travaillant essentiellement sur le mythe, dont les éléments logiques survivent à toute traduction, Lévi-Strauss fut, en collaboration avec Jakobson (1960), l'un des premiers à pratiquer l'analyse structurale d'une oeuvre poétique à partir du poème *Les chats*, de Baudelaire. L'analyse structurale est donc une méthode d'analyse des productions signifiantes aussi variées que le mythe, le rêve, la photographie, la peinture, la bande dessinée, les oeuvres artistiques dont le cinéma, etc. Ces productions signifiantes sont des systèmes de signes dont les messages véhiculés peuvent être étudiés en les rapportant aux codes qui en règlent l'émission et la réception. Eco (1972), dans une perspective de sémiologie de la communication, a longuement défini les codes de l'image et leur articulation à partir de l'analyse de quatre images publicitaires. Et de son côté, Barthes (1964), se situant dans une perspective de sémiologie de la signification, se consacre à l'analyse de l'affiche publicitaire des pâtes de marque «Panzani». Il s'intéresse particulièrement au code des couleurs. Il relève une connotation d'italianité dans l'utilisation du vert et du rouge et le réseau des significations qu'ils tissent dans l'image.

La notion de *code* est donc un concept central de l'analyse structurale. Metz (1977) la définit comme «un principe abstrait d'intelligibilité qui est derrière le discours [...] une entité logique construite pour expliciter et élucider le fonctionnement des relations paradigmatiques et syntagmatiques dans les textes» (p. 122). Il est ce qui règle la relation entre un signifiant et un signifié, un système de relations et de différences, un principe général qui, par définition, peut être utilisé dans plusieurs textes. Ainsi, pour Metz (1977), si le cinéma est un langage sans langue, le code est ce qui en tient lieu. Et il entreprend de rendre compte de la syntaxe cinématographique en établissant l'organisation codique des agencements séquentiels dans le film narratif (Metz, 1968, p. 146). Cette typologie, connue sous le nom de «grande syntagmatique» n'examine en effet qu'un seul sous-code du montage, celui des séquences et, par conséquent, ne met en jeu que la bande-images. En se fondant uniquement sur la bande-images, la «grande syntagmatique» suppose que les

changements de segments coïncident avec des changements de plans. Or, il arrive bien souvent que le son déborde un plan et se prolonge sur le suivant. Autre remarque, parmi d'autres qui auraient pu être faites, la détermination des syntagmes a-chronologiques et des syntagmes chronologiques repose sur une appréciation des rapports diégétiques entre les plans, ce qui met en jeu la totalité du récit. Enfin, dans l'application que Metz en a fait dans l'analyse d'*Adieu Philippine* de Jacques Rozier, il ressort clairement, selon Bellour (1979), que la «grande syntagmatique» n'opère qu'une recension descriptive d'un seul sous-code, celui du montage, sans déterminer l'articulation et le fonctionnement signifiant des multiples codes à l'oeuvre dans le film. En cela, elle fait obstacle à l'analyse plus qu'elle ne la sert (p.18). Percheron et Vernet (1975) ont émis la même réserve au sujet de l'ouvrage majeure de Metz, *Langage et cinéma* (1977), qui présente une machine conceptuelle impressionnante «mais qui ne permet guère d'embrancher sur quelque analyse textuelle» (p. 225). De ces critiques ressort une chose. C'est que Metz s'intéresse au fait cinématographique et cherche à déterminer ce qui fait du cinéma un langage, c'est-à-dire la nature du rapport qui unit les signifiants filmiques à leurs signifiés. La difficulté, dans le récit audiovisuel, consiste à déterminer ce qui est un signe par-delà le foisonnement de ceux qui le caractérisent. Et il élabore des concepts, tels que «code», «système textuel», «cinéma *versus* film», «code spécifique *versus* code non spécifique», etc. qui rendent compte de la spécificité du cinéma en tant que langage. Car, si «les interprétations les plus contradictoires peuvent être avancées à propos d'une image, que deux images se suivent ou qu'à une image s'associe une bande-son, et le libre jeu des signifiants tourne court» (Kuntzel, 1972, p. 25). En cela, dans sa version metzienne, la sémiologie structurale du cinéma est la description de l'ensemble des codes spécifiquement cinématographiques en même temps qu'il identifie les lieux et les formes de la signification filmique. Ces concepts ont marqué une rupture dans la théorie du cinéma et auront une brillante fortune, notamment dans le champ de l'analyse textuelle du film qui s'intéresse au fait filmique, perspective singulière donc,

par opposition à celle générale de l'analyse du fait cinématographique de Metz, en garantissant une certaine légitimité scientifique aux concepts utilisés. Au cinéma, un même code spécifiquement cinématographique est actualisé dans différents films mais prend sens en fonction du système textuel de chaque film, et donc en relation avec les autres codes qui s'y manifestent. Un film est une combinatoire de codes fonctionnant en symbiose, chacun permettant de décrire un niveau de signification car les codes entrant en jeu dans un film sont multiples et réfèrent tant à des phénomènes spécifiquement cinématographiques (code de l'analogie figurative, codes des mouvements de caméra, etc.) qu'à d'autres, non spécifiques, plus largement culturels (code des représentations sociales, code architectural, etc.). Le film est donc une texte, et la notion de *texte*, dans une perspective qui s'intéresse au fait filmique, doit ici s'articuler à la notion de code. Le texte filmique est une unité de discours en tant qu'effectivement actualisée. C'est la mise en oeuvre des codes spécifiques et non spécifiques dans une production signifiante. Et on appellera «système textuel» le modèle de l'agencement des multiples codes d'un énoncé filmique mis à jour par l'analyste. C'est la structure, l'organisation singulière propre à un film donné, construit par l'analyste en fonction des buts de l'analyse. «Un film est une unité concrète, un texte clos, un discours terminé qui porte toujours en lui un principe ultime d'unification et d'intelligibilité que l'on appelle communément sa structure» (Metz, 1977, p. 72). Le message du film n'est donc pas déterminé par *un* code ni par l'addition des multiples codes qui s'y trouvent, mais par l'agencement singulier des différents codes qui y sont présents. Ce qu'on appelle le système du film est donc cette structure singulière propre à chaque film qui, utilisant différents codes, spécifiques et non spécifiques, les joue les uns contre les autres, les déplace continuellement, plaçant chacun en position de contaminer les autres pour situer chacun d'eux en un lieu déterminé par la structure d'ensemble. Aussi l'analyse en termes de code rencontre comme principale difficulté celle de son impossible autonomie, comme nous l'avons déjà souligné à propos de Metz et de la grande

syntagmatique, et déborde toujours sur des unités suprasegmentales, le plus souvent narratives, qui renvoient à l'ensemble du récit filmique. L'analyse codique vise à suivre un code à travers un ou plusieurs textes tandis que l'analyse textuelle saisit un seul texte dans tous ses codes ou, à tout le moins, dans l'articulation de multiples codes. C'est cette dernière voie qu'emprunta Bellour (1969) qui cherchait à rendre compte du fonctionnement signifiant des codes. À partir de l'analyse d'une séquence, il dira plus tard «un fragment», de *The birds* de Hitchcock, il cherche à montrer «comment le sens naît dans la succession du récit en images par la double contrainte de la répétition et de la variation, hiérarchisée selon la progression logique de la symétrie et de la dissymétrie» (p. 82). Lors de la publication de cette analyse, Bellour n'a pas parlé d'«analyse structurale». Il l'a regretté, et ne le regrette plus (1979, p. 17). Mais c'était bien cela qui était en jeu : la pluralité des codes, leurs multiples relations, le film comme système autonome, la notion de système textuel, le «travail» du film, dira Kuntzel (1972); en fait, l'analyse textuelle du film.

### **3.5.2.3** L'analyse textuelle

La métaphysique traditionnelle a toujours fonctionné à partir de la distinction entre l'empirique et le transcendantal, opposition qui a produit l'écart entre le signifiant, face sensible et matérielle du signe, et le signifié, face intelligible. Toute l'histoire de la philosophie est en fait celle des différentes versions de cette dichotomie qui est fondamentalement l'exigence d'un arrière-monde stable et permanent, d'un signifié transcendantal qui échapperait aux altérations possibles du signifiant. Derrida (1974) a montré que la linguistique saussurienne qui a produit la science générale du signe, la sémiologie, en reprenant les dichotomies Signifiant / Signifié, Langue / Parole, etc., et en faisant dériver l'écriture du signe phonique, reproduit et prolonge cette tradition et continue ainsi à enserrer le texte dans la clôture d'un signifié qui serait le sens intentionnellement déposé dans l'oeuvre par

l'auteur. Pour la théorie du *texte*, il n'y a pas de signifié ultime qui serait la vérité du texte et que l'interprétation aurait pour tâche de restituer. Le texte est un «espace polysémique où s'entrecroisent plusieurs sens possibles» (Barthes, 1973). Analyse textuelle et analyse structurale, celle-là dérive de celle-ci mais en faisant éclater la notion de signifié ultime, de vérité du texte, pour lui substituer celle, plus productive et plus opératoire, de pluriel d'une oeuvre (Barthes, 1970). Le concept de texte a été forgé par Kristeva (1969). Il est conçu comme un espace, celui de l'écriture et de la lecture perçues comme production continue de sens, dialogue tant synchronique avec les productions culturelles d'une époque que diachronique avec celles passées qui y sont inscrites en creux. Le texte est traversé de frontières, espace de confluence. La théorie du texte dépasse l'immanentisme abstrait du structuralisme, qui posait la signification comme le résultat d'une série d'oppositions internes à la langue, pour faire converger trois *épistémés* différentes (le structuralisme, le matérialisme dialectique et la psychanalyse) apportant ainsi à cet objet nouveau, le *texte*, l'épaisseur de la socialité qui le renvoie à l'inconscient collectif et au contexte social qui le travaillent sans cesse. En ce sens, tout texte est un *intertexte*, c'est-à-dire, d'une part, qu'il participe de toute la culture antérieure et contemporaine qui se redistribue en lui et que, d'autre part, la signification du texte survient dans le travail même que le signifiant opère. Celui-ci n'est pas le cocon d'un signifié secret et définitif mais le lieu d'une productivité où l'auteur et le lecteur jouent avec la langue parce que la langue, elle-même, sans cesse travaille dans et sous le texte. «L'analyse textuelle ne cherche pas à savoir par quoi le texte est déterminé, mais plutôt comment il éclate et se disperse» (Barthes, 1970, p. 330).

#### **3.5.2.4** Analyse textuelle et psychanalyse

Bien des applications de la psychanalyse à la théorie du film ne sont en fait que des diagnostics cliniques soit sur la personne de l'auteur (Fernandez, 1975), soit sur celle d'un personnage de la diégèse (Cesarman, 1982). Elles n'ont donc ni le cinéma, ni le film comme objet mais un personnage réel ou fictif. D'autres études ont

abordé le cinéma du point de vue du dispositif qu'il ménage pour assigner une certaine place au spectateur. L'axe central de ces recherches repose sur le concept d'*Identification* qui explique le mécanisme par lequel le cinéma capte et captive le spectateur. L'identification du spectateur au spectacle cinématographique reposerait sur une identification à la caméra, baptisée identification primaire, qui ne serait en fait que l'identification du spectateur à son propre regard, identification qui satisferait sa pulsion scopique et son désir de voyeurisme (Metz, 1977; Baudry, s.d. et 1975). Ces travaux ont pour objet la situation spectatorielle et ne peuvent donc servir de référence à l'analyse du film.

«Le travail du film». Tel est le titre donné par Kuntzel (1972) à son analyse de *M le maudit* (1931) de Fritz Lang. La référence à la psychanalyse freudienne s'affiche d'emblée. C'est en effet cette discipline, qui articule théorie du signifiant et théorie du sujet, qui fécondera l'analyse textuelle des films, laquelle fait sien ce postulat psychanalytique qui considère que tout énoncé est informé par une structure latente. «Un texte n'est un texte que s'il cache au premier regard, au premier venu, la loi de sa composition et la règle de son jeu» (Derrida, 1972, p. 71). Kuntzel associe, allie deux champs méthodologiques, sémiologie structurale et psychanalyse, dans l'analyse de la première séquence du film. Cette première séquence est nettement délimitée par une ouverture et une fermeture au noir et est dotée d'une forte unité qui permet de l'isoler du reste du film en établissant son système d'organisation autonome. Car un *texte* peut coïncider avec tout morceau signifiant, tout segment autonome d'une oeuvre comme avec l'oeuvre entière (Barthes, 1973b; Metz, 1971, p. 92). Kuntzel résume ainsi cette première séquence : «Il était une petite fille qui en chemin rencontra l'homme au noir. La mère au logis attendait. En vain. La petite fille suivit l'homme au noir : il la tua». Et il lit cette séquence à la lumière de l'oeuvre entière, montrant ainsi que l'analyse est toujours une re-lecture. Se fondant sur les propositions de Barthes, Kuntzel découpe la séquence en lexies et l'ordonne autour d'un certain nombre de codes. Le concept de code ici ne recouvre pas celui de Metz mais est plus étendu et



est conçu comme «champ associatif, organisation supratextuelle de notations qui imposent une certaine idée de structure» (Barthes, 1973, p. 354). Ces codes que Kuntzel construit, il va les égrener dans leur «miroitant pluriel» pour mettre à jour leur imbrication et leur fonctionnement, ce qui lui permet de lire la séquence en référence à l'économie générale du film et à l'oeuvre entière de Lang. Kuntzel établit ensuite un parallèle entre le rêve et le film qui tous deux mettent en jeu des images. Et sur cette base, il postule que celui-ci doit être lu comme un «réseau de signifiants qui *figurent* un terme absent» (p.33). L'analyse de la mise en scène de l'attente montre comment le film traduit en images l'écoulement du temps. Celle du plan 11 lui permet d'aller plus loin dans ce parallèle. Ce plan constitue un fort noeud textuel qui va permettre d'introduire les deux concepts de *déplacement* et de *condensation*. Elsie joue à la balle contre une «colonne Morris» sur laquelle est posée une affiche promettant une récompense pour la capture du tueur en série. Tandis que la balle frappe le côté gauche de l'affiche, l'ombre d'un homme vient se projeter sur la droite. La caméra suit la trajectoire de la balle en un panoramique ascendant qui va de Elsie à l'affiche. Ce mouvement de caméra *figure* le lien métonymique (déplacement) qui unit la balle et Elsie en les déplaçant sur une autre scène, celle de l'affiche, où les objets représentés disent de façon condensée (métaphore) leurs rapports.

Les analyses d'Eisenstein, de Bellour et de Kuntzel portent sur des fragments considérés comme représentatifs du film entier en même temps qu'ils permettent une exigence non négligeable de précision dans le détail. Le choix du fragment n'est cependant pas sans intérêt. Plutôt qu'un morceau présentant une scène densément émotionnelle, Eisenstein et Bellour ont opté pour une séquence à forte densité formelle tandis que Kuntzel se concentrait sur l'*engendrement* du film, le générique et la première séquence. D'autres analyses ont, par la suite, privilégié les débuts de film. Non seulement il est un morceau aisément détachable mais encore, il faut le reconnaître, si «les signes sont répartis dans le film selon une densité diverse, c'est le début du film qui a évidemment la plus grande densité significative» (Barthes, 1960).

L'ouverture du film est considérée comme un *engendrement*, une matrice à partir de laquelle d'une part, se met en place le régime spectatorial que le film veut instaurer, et d'autre part, s'exposent les éléments qui seront ultérieurement développés. Pour ne citer qu'un exemple, Ropars (1976) consacre quarante pages d'analyse aux 69 premiers plans d'*Octobre* d'Eisenstein, soit deux minutes de film.

### **3.5.2.5** Analyse textuelle et sociologie

Sorlin (1977), de son côté, approche le cinéma en historien et se demande comment il peut interroger une réalisation filmique comme expression idéologique. Son objectif est de suivre les éléments de représentation socio-historique tels que construits par le film afin de mettre ce dernier en relation avec la période durant laquelle il a été produit. Son analyse porte sur *Ossessione* produit dans l'Italie de 1942 et projeté à partir de 1943. Ce film est considéré comme le point de départ du néo-réalisme italien. Réalisé par Luchino Visconti avec de jeunes vedettes, ce film fut très controversé à sa sortie et censuré par le pouvoir fasciste.

Sorlin divise le film en 21 segments et met à jour la structuration du texte autour du onzième situé exactement au centre du film. Par sa composition, ce segment diffère des deux sous-ensembles dont il constitue le pivot. Il est un plan-séquence d'une durée exceptionnelle, soit neuf minutes. L'événement qu'il rapporte condense l'histoire racontée par le film. Les trois personnages principaux y sont réunis tant dans le projet qui les fait exister en tant que tels que dans les actions qu'ils mènent ou qu'ils subissent: la police interroge Gino (l'amant) et Giovanna (l'épouse) près de l'endroit où Bragana (le mari) a été tué. En outre, comme axe de symétrie à partir duquel les deux moitiés du film peuvent être repliées l'une sur l'autre, Sorlin relève des correspondances, des renvois et des reprises qui manifestent une structuration rigoureuse et une composition méticuleuse. Le début de la première moitié et la fin de la deuxième se recouvrent exactement en reproduisant des situations similaires en inversant les rapports à l'espace. L'analyse de ces grands blocs

que constitue la segmentation proposée par l'auteur se poursuit ensuite au niveau des blancs laissés entre les segments, les ellipses qui escamotent des scènes suggérées mais non montrées à l'écran afin de faire ressortir le décalage entre l'histoire et le récit. Cette non-coïncidence entre histoire et récit constitue un lieu privilégié d'interrogation du film en ce qu'elle ouvre sur un hors-champ qui est une part essentielle de la réalisation filmique dont l'histoire n'est qu'une potentialité qui laisse entrevoir autre chose que ce qu'elle raconte. Mais à côté de ces vides, il y a aussi des trop-pleins, des répétitions, des allusions qui ne s'intègrent qu'épisodiquement à l'histoire. Et ces données les moins bien intégrées à l'histoire sont comme une fenêtre ouverte sur l'univers social du film (p. 173). Par exemple, la façon dont le film présente les femmes dessine des modèles de «bonne» et de «mauvaise» femme. Désignant l'une comme prostituée et l'autre comme femme respectable, le film tente de déplacer l'opposition. En effet, la prostitution est exclue de l'image et n'est présente que verbalement, comme surajoutée, tandis que l'image de l'épouse campe une femme négligée, cupide, futile et désordonnée. Le point de vue est d'une grande banalité mais révélateur dans la mesure où il est masqué, car il indique les critères en fonction desquels le groupe qui a produit le film perçoit, classe et juge la population féminine. À l'image de ces deux femmes se superpose un clivage dans la représentation de l'espace. L'épouse est de la campagne et la prostituée de la ville. Et les représentations de ces deux espaces diffèrent également. Le film construit littéralement la ville par un traitement morcelé. Les différents plans, au demeurant peu nombreux, sont comme autant de ponctions sur un ensemble plus large. Les immeubles, les maisons, les rues créent dans ces images des lignes transversales qui donnent un effet de prélèvements sur un hors-champ qui apparaît très vaste au-delà de l'écran, alimente le champ et, du coup, prend une importance considérable. La ville est perçue et le film construit son cadre. Par contre, la campagne n'a pas de hors-champ et sa figuration «se ramène à trois signes, dont deux - route et fleuve - n'ont pas de lien direct avec elle et dont le troisième - les arbres - n'est pas exclusivement

rural» (p. 189). La population est rare et épisodiquement abondante. Et l'auteur conclut que bien que le film ne déprécie pas la campagne, les cinéastes ne la *voient* pas. «Elle ne leur est pas perceptible. Ils n'arrivent à la saisir que par des traits périphériques ou transitifs (ce qui passe à travers). C'est cette cécité qui intéresse l'historien des sociétés» (p. 189).

Interroger le film, non pas dans ses dialogues, dans son scénario, ni même dans les situations qu'il présente, dans ce qui le rapproche du roman, mais sur un autre registre, celui des enchaînements d'images, conduit Sorlin à faire la constatation suivante qu'un film

n'est ni une histoire, ni une duplication du réel fixé sur cellulose : c'est une mise en scène sociale, et cela à un double titre. Le film constitue d'abord une sélection (certains objets et pas d'autres) puis une redistribution; il réorganise, avec des éléments pris, pour l'essentiel, dans l'univers ambiant, un ensemble social qui, par certains aspects, évoque le milieu dont il est issu, mais, pour l'essentiel, en est une retraduction imaginaire (p. 200).

Ce qui est visible n'est pas ce qui est vu par l'œil. Voir n'équivaut pas à une opération physiologique mais constitue un acte, culturellement et historiquement déterminé. Il s'agit d'une construction socioculturelle et mentale. Le réel n'est jamais directement perceptible, il est toujours médiatisé, filtré par des critères d'évaluation, des règles implicites qui transforment le réel en une projection, une image du monde mise en scène par le film fait pour un public et dont il recherche la complicité en tentant de le séduire. L'analyse du film a pour fonction de déceler la stratégie mise en œuvre par le film, de mettre en lumière les lois qui règlent cette image du monde proposée. Et nous retrouvons là l'idée du récit comme espace de transition entre le réel et le savoir. Faire un film, construire un récit, suppose une organisation du réel, laquelle organisation constitue un savoir.

Comme on le voit, il n'existe pas *une* méthode d'analyse du récit audiovisuel que l'on pourrait appliquer mécaniquement. Chaque analyste doit construire ses outils

en fonction de ses hypothèses et de ses objectifs. Il est indéniable que la percée théorique réalisée par la linguistique, et ceci pas seulement dans la théorie du cinéma, a largement contribué, en se basant sur l'analyse de la langue, à éclairer l'objet-cinéma et l'objet-film. Mais cet objet ne pouvait être décrit qu'en des termes linguistiques. Et la sémiologie lui a appliqué un modèle logico-grammatical fondé sur celui du trivium classique. En effet, sous son impulsion, la théorie du cinéma a constitué une *grammaire* (la grande syntagmatique), une *logique* (les codes spécifiques) et une rhétorique (l'analyse textuelle). Mais la dimension rhétorique fut longtemps subordonnée à la dimension logico-grammaticale. La notion de *code* constitue certes une base théorique solide pour toute analyse parce qu'elle présuppose l'existence de niveaux relativement autonomes de significations organisées en système au sein d'un film. Mais d'un point de vue pratique, «son intérêt étant justement l'universalité, elle est loin de représenter un instrument immédiatement efficace» (Aumont et Marie, 1988, p. 74). Il est certain que la production de sens comme résultante des différenciations internes au texte ne rend pas compte de la multiplicité des dimensions sémantiques à l'œuvre dans le film. Le sens produit par l'analyse interne, par le jeu des renvois et de l'agencement des structures codiques immanentes au film ne peut, au bout du compte, qu'informer sur son propre langage, ses propres images. Or, l'audiovisuel a à voir avec autre chose. L'analyse interne qui se concentre sur le pur filmique débouche nécessairement sur des phénomènes externes au cinématographique, sur des réseaux de signification liés au contexte dans lequel le film est produit et perçu; bref, sur des phénomènes symboliques. Et l'analyse textuelle a effectivement permis d'explorer des pistes nouvelles.

Chapitre quatrième  
**Méthodologie et corpus**

De par sa facture, le récit audiovisuel pose à l'analyse des difficultés théoriques et méthodologiques certaines. Les conditions de perception d'un récit télévisuel constituent un premier obstacle. Le spectateur est soumis au rythme du direct ou du défilement de la bande magnétoscopique préenregistrée du diffuseur, et donc de la vitesse de diffusion. Il ne lui est donc pas loisible de l'arrêter à son gré, de revenir en arrière, de reprendre sa *lecture*. En ce sens, le récit audiovisuel n'a pas la souplesse du livre. En outre, le spectateur est à la merci des pauses publicitaires qui interrompent la diffusion et qui interviennent le plus souvent à des moments forts de dramatisation, ce qui impose la suspension de l'opération de classification, d'intégration des éléments filmiques et de saisie globale du récit. Enfin, le récit audiovisuel est, de par sa nature, déroutant. Il est insaisissable. Les signes visuels et sonores se combinent verticalement, comme dans un diaporama, et se succèdent horizontalement d'un plan à l'autre, et le spectateur les reçoit en même temps. Ils se donnent d'abord à lui comme des éléments hétéroclites qu'il a du mal à rassembler en un tout cohérent. Il est impossible à une mémoire humaine de retenir l'abondance des éléments, des signes et des signaux que comporte un récit audiovisuel. Un plan seul est déjà saturé de signes et sa fugacité à l'écran, de surcroît, le soustrait bien vite à l'attention. En effet, de cette fugitive perception, que retenir d'un plan : sa composition plastique, les agencements chromatiques, le déplacement des personnages, leurs costumes, le décor, sans parler du cadrage, des mouvements de caméra et de l'angle de prise de vue, etc.? Et l'on aura oublié les dialogues, le bruitage et la musique ? En outre, le nombre et la succession des plans imposent une masse d'informations qui décourage toute velléité de mémorisation. Comment, en effet, les distinguer tous ? Opération qui, non seulement n'est pas nécessaire, mais qu'il est impossible d'effectuer même dans les grandes articulations que constituent les transitions, les enchaînements, les ponctuations, etc. De la projection ou du visionnement, le spectateur en ressort avec une idée globale de l'anecdote ponctuée de souvenirs épars, flottants; des impressions visuelles plus ou moins floues, des

images plus ou moins nettes qui persistent mais qu'il n'arrive plus à situer à leur place exacte. Est-ce à dire que tout discours sur le film serait le résultat d'une mémoire défaillante, partielle et partiale ? À la sortie du cinéma ou après le visionnement d'un téléroman, les commentaires vont bon train. On résume l'histoire, on dissèque la psychologie des personnages, on essaie de découvrir l'intention de l'auteur, on formule une opinion pour ou contre, on convoque l'autorité des critiques de revues, bref on tente de cerner, de maîtriser l'objet. Comment faire ?

#### **4.1 La méthode d'analyse**

Deux types de principes méthodologiques nous guideront. Le premier réfère à l'instrument de description que nous utiliserons pour cerner et figer l'objet, les autres se rapportent plus spécifiquement aux règles opératoires qui gouverneront l'analyse et l'interprétation.

**1.** On tente habituellement d'appréhender un film sur la base de grands blocs narratifs que l'on nomme «séquences» (chap. 3.5.2.1 et 3.5.2.2). La notion de séquence utilisée dans le champ de la réalisation, et reprise par le vocabulaire de la critique, réfère à une suite de plans liés par une même homogénéité narrative et spatio-temporelle. Elle est comparable à l'entité «scène» utilisée au théâtre. Or cette notion n'est pas sans poser de sérieuses difficultés à l'analyste. Comment délimiter les séquences ? Spontanément, on va au plus simple et on tente de se fonder sur les démarcations visibles - les fondus, les volets, les iris au noir - souvent comparées à des signes de ponctuation délimitant des «chapitres» du film. Dans *À bout de souffle* de Godard, Ropars (1982) a relevé à partir des marques de ponctuation, douze «séquences» de durée extrêmement variable chacune: 28 minutes et 10 secondes pour celle entre Michel et Patricia dans la chambre, et 30 secondes pour le gros plan du baiser dans la salle de cinéma. D'une part, les supposément «chapitres» ne sont pas d'importance égale et, d'autre part, n'entretiennent pas le même rapport au récit. La séquence n'est



pas une notion qui va de soi et ne permet pas une segmentation systématique. En outre, le raccord «cut», sans signe de ponctuation entre séquences, est aussi très fréquent. Mais le «plan», dira-t-on, possède une existence concrète. En effet, portion de pellicule impressionnée entre deux collures, pour le film, ou deux coupes franches, pour la vidéo, il est facilement identifiable. Tout comme les fiches filmographiques divisaient un film en séquences, certaines analyses segmentent le film en plans (Bellour, 1969). Mais le plan ne saurait, sans soulever de nombreux problèmes théoriques, être considéré comme l'unité pertinente de la description. D'abord, il ne réfère qu'à la bande-images et occulte donc toute référence à la bande sonore qui effectue ses changements de «plans» de manière tout à fait différente, plus continue. Ensuite, il est parfois impossible de déterminer un changement de plan lorsque des effets spéciaux le masquent. C'est le cas des panoramiques filés dans *Citizen Kane* d'Orson Welles; de l'extrême brièveté des plans dans *Octobre* d'Eisenstein; des changements de plans qui correspondent à des changements de bobine masqués par un noir momentané par l'avancée du personnage vers l'objectif dans *La corde* de Hitchcock; et finalement plus simplement encore, des surimpressions comme dans la séquence de la tempête dans le *Napoléon* d'Abel Gance ou celles qui émaillent la fin de *L'homme à la caméra* (1929) de Dziga Vertov. De plus, l'unité *plan* pose d'énormes difficultés quant à sa description, surtout quand on a affaire à des plan-séquences comportant de nombreux mouvements de caméra, des entrées et des sorties de champ, des multiples déplacements de personnages, etc. La description se trouve alors noyée par ces tournoiements incessants, se perd et se dissout dans l'infini des détails pour tenter de retrouver le plan qui, en fin de compte, n'en est plus l'unité pertinente. «L'analyse d'un film a affaire à des unités relationnelles, abstraites, qui n'occupent pas toute une surface filmique manifeste [et ces] unités pertinentes n'ont aucune raison, a priori, de coïncider avec la division en plans» (Aumont *et al.*, 1988, p. 40). Cependant, les conditions de perception du film que nous avons évoquées ci-dessus signalent la nécessité pour l'analyste d'avoir recours à des instruments de

description. Il est indéniable qu'une analyse de film réclame de multiples visionnements et il est indispensable de pouvoir revenir autant de fois qu'il est nécessaire à l'objet original, c'est-à-dire au film perçu sur l'écran de cinéma ou de télévision. Mais il est indéniable également, pour des raisons encore une fois liées aux conditions de perception, que l'analyse d'un film doit s'appuyer sur des artefacts. Cette nécessité est évoquée par Kuntzel (1973) quand il distingue le film-pellicule du film-projection pour situer l'objet de l'analyse du film en ce troisième état du film qu'il appelle le *filmique*, et qui n'est «ni du côté de la mouvance, ni du côté de la fixité, mais *entre* les deux, dans l'engendrement du film-projection par le film-pellicule, dans la négation de ce film-pellicule par le film-projection, dans le travail de gommage (lui-même gommé) du travail de signification» (p.110). Cet autre film, ce troisième film, dont parle Kuntzel, auquel l'analyste aurait affaire n'est, ni plus ni moins, que l'ensemble des artefacts descriptifs auxquels ce dernier doit faire appel pour échapper aux contraintes de la projection, artefacts qui sont eux-mêmes des débuts d'interprétation, tant il est vrai que toute description suppose l'intrusion de l'analyste. L'objet de l'analyse de film est donc un objet construit par l'analyste qui «n'a que des rapports assez lointains avec l'objet-film perçu immédiatement par le spectateur» (Aumont et Marie, 1988, p. 33), car les paramètres retenus dans les instruments de description ne comportent que les éléments que l'analyste aura choisis de faire intervenir dans son travail. Nous utiliserons trois types d'instrument. Une liste des séquences nous permettra de suivre le déroulement de la téléserie (Annexe I). Ce sera un aide-mémoire pour l'analyste et pour le lecteur. Nous utiliserons également, dans l'analyse détaillée du segment autonome de l'engendrement, un décryptage plan par plan (Annexe II) qui comprendra les paramètres suivants :

- la durée des plans,
- l'échelle des plans,
- les raccords et les ponctuations,
- les mouvements de caméra, des personnages, etc.,

- la bande sonore : dialogues, musique, bruitage, échelle sonore, etc.,
- les relations son-image : position de la source sonore (in/off), synchronisme, etc.

Et, finalement, nous ferons appel également à des arrêts sur image, des photos tirés de chacun des plans de la première séquence (Annexe III). Ces arrêts sur image permettront de scruter la composition plastique de chaque plan et de faire jouer les relations que chaque cadrage entretient avec les autres et avec l'ensemble de la séquence.

Cet objet construit par l'analyste suppose donc une double transgression : une transgression matérielle qui consiste à suspendre le défilement du film par «arrêt sur image», et, conséquence de cela, une transgression fantasmatique qui consiste à «attenter au dispositif» cinématographique ou télévisuel (Bellour, 1979, p. 19). Mais l'exigence de précision conceptuelle réclame de pouvoir construire des relations logiques et systématiques entre les éléments filmiques que seul cet arrêt sur image permet d'établir. À partir de là, il nous faut suivre un certain nombre de dispositions opératoires qui doivent nous permettre de *lire* l'œuvre. Notre analyse sera une analyse textuelle. Si celles que nous avons données en exemple au chapitre précédent ne réfèrent pas explicitement aux catégories du récit, préférant explorer les codes selon lesquels les significations se construisent, nous partirons de la structure narrative car le récit a une structure et il l'impose au support qui le véhicule. Nous allons donc, à présent, établir les principes méthodologiques qui vont nous guider dans l'analyse et l'interprétation. Ces principes se fondent en premier lieu sur l'opérationnalisation de notre schéma narratif (chap. 3.3) et ensuite sur la nécessité d'inscrire le texte filmique dans un ordre symbolique.

**2.** Le récit instaure un conflit entre le Sujet et l'Anti-Sujet. Ce conflit se développe selon deux chaînes syntagmatiques que le schéma des forces actantielles manifeste dans ses rapports oppositionnels. Pour mettre à jour le conflit que le récit développe, nous devons d'abord délimiter la *situation initiale* et la *situation finale*. Le récit est

une structure téléologique. Il est toujours construit en vue d'une fin. On confrontera donc le début à la fin dans le but de noter les termes antagoniques que le récit instaure entre le Sujet et l'Anti-Sujet, c'est-à-dire voir comment les éléments du début sont disposés à la fin. Ce conflit constitue la *problématique* que le récit explore. C'est ce que Kundera en ses termes à lui appelait le «thème» et que Bange nommait «théorie» (chap. 2.9).

**3.** Les termes de l'opposition serviront de jalons au regroupement des signes en deux groupes de champs associatifs. Ceux-ci sont des codes d'action; des actions menées dans la sphère de l'un et l'autre terme antagonique. Mais puisque la passion est le terme médiateur entre les actions (chap. 3.2), c'est celle-ci qui fait avancer le récit. Nous appellerons donc ces codes *champs passionnels*. Ces champs passionnels sont distribués, bien sûr, soit du côté du Sujet, soit du côté de l'Anti-Sujet, et correspondent donc aux termes de la problématique. Et tous les signes qui font partie du récit se rangeront dans l'un ou l'autre de ces deux termes antagoniques de la problématique qui se trouve dès lors en position de paradigme. Par la répartition des signes qu'elle opère, la problématique gère les rapports entre les différentes situations posées par le récit. Le développement du conflit s'opère par le biais de situations intermédiaires qui correspondent chacune à un état de l'évolution du conflit. Ces situations intermédiaires sont des segments autonomes qui médiatisent le passage de la situation initiale à la situation finale. Ils correspondent aux deux états médians de coexistence et de conflit que nous avons posés dans notre structure syntaxique (chap. 3.2). Ces segments sont des unités de lecture que fonde théoriquement notre schéma narratif. Ils sont donc au nombre de quatre puisque nous avons établi une structure narrative quaternaire (chap. 3.2). Ce découpage n'est donc pas arbitraire. Il repose sur la structure narrative articulée au schéma actantiel. Chaque segment est une lexie qui correspond à un moment de la structure narrative et qui permet de classer et de répartir les signes en des champs passionnels. Chacun de ceux-ci est une unité de

signification, ou plutôt une structure duelle de signification parce que contenant et se référant au principe d'opposition posé par la problématique qui le surdétermine. Un champ passionnel contient donc deux unités de signification qui renvoient l'une à l'autre. Ce sont deux disjonctions sur le même axe sémantique. Il ne s'agit pas de la signification, du sens *des* actions mais de celui que *suscitent* les actions. Chaque champ passionnel est le lieu d'une constellation de significations qui a pour support le personnage. Ce sont des associations et des relations qui existent à l'intérieur d'un même segment.

**4.** Le récit est un trajet. Il est un parcours évolutif qui va d'une situation initiale à une situation finale en passant par des étapes intermédiaires obligées. Il nous faut à présent déterminer comment s'effectue le passage d'un segment autonome à un autre; en fait dire ce qui gère et préside à la transformation du récit. Le principe du montage repose sur une opération syntagmatique consistant à rapprocher des éléments dans la chaîne filmique. Ce sont des contiguïtés positionnelles comme dans tout discours, mais qui sont ici à la fois spatiales et temporelles. Mais le film, et aussi bien tout discours, obéit également à un principe de sélection. Chaque mot, chaque image ou chaque son actualisé est choisi, et prend donc sens, par rapport à ceux qui auraient pu apparaître à ce point de la chaîne filmique. Cette relation paradigmatique est donc également positionnelle. Or, chaque champ passionnel est inscrit dans un jeu de renvois à celui qui le précède et est creusé par la marque de son rapport au suivant. C'est ce rapport qui permet d'assurer la cohérence et la redondance des éléments du récit, chaque élément de contenu gardant tout en le modifiant un résidu de contenu du champ passionnel précédent. Les champs passionnels opèrent donc sur des similarités et des contiguïtés sémantiques. Et nous avons là, la définition de la métaphore et de la métonymie. Mais si l'axe positionnel et l'axe sémantique sont distincts, ils sont interreliés. Un plan de hautes flammes pour dire un débordement amoureux qui apparaît dans la chaîne filmique est choisi parmi d'autres possibles (=acte

paradigmatique) mais repose sur une similarité perçue au niveau du signifié, le désir brûlant comme un feu (=acte métaphorique). Il en est de même du côté de la contiguïté. Plusieurs plans partiels d'un même espace (=acte syntagmatique) créent par l'acte même du rapprochement filmographique un espace unique (=acte métonymique) comme la ville imaginaire de *Providence*, par exemple. Nous dirons seulement pour l'instant que les champs passionnels se modifient par métaphore et métonymie ou par similarités et contiguïtés et nous laisserons la théorie courir dans l'analyse elle-même. Ces deux figures gèrent le passage d'un champ passionnel à l'autre.

**5.** Le récit est une entité autoréférentielle (chap. 3.1). C'est dire que chaque élément signifie en relation avec un ou plusieurs éléments du texte. Ceux-ci prennent sens les uns par rapport aux autres. Et la structure sur laquelle nous avons fondé notre analyse ne signifie pas que chaque segment soit indépendant l'un de l'autre. Il n'y aurait alors pas de récit. Il existe des relations non pas seulement entre deux segments qui se suivent mais entre n'importe quel segment puisque tous sont surdéterminés par le même noyau de sens commun, la problématique. Si jusqu'à présent notre lecture suivait la structure du récit, nous devons maintenant suivre la *structuration* du *texte*. Il peut donc y avoir des relations entre des éléments fort éloignés les uns des autres. En outre, les contenus de pensée véhiculés par le récit se soumettent aux codes du support qui le prend en charge et ne peuvent être transmis qu'en fonction des possibilités qu'ils offrent. Le récit est indissociable de la technique qui le véhicule. Si la structure de l'histoire est indépendante de cette technique, sa narration en est tributaire, car c'est dans les opérations concrètes de narration qui mettent en œuvre les codes de la matière de l'expression que l'histoire est communiquée. Véhiculée par deux supports différents, la même histoire donnerait deux récits différents. En conséquence, l'analyse du récit audiovisuel ne peut manquer de porter sur ce qui fait son unité, et donc de partir de cette singularité, à savoir l'imbrication des codes de

narration tant au niveau de l'histoire qu'à celui de la technique qui la prend en charge. Aussi, des éléments disparates, des codes spécifiques et non spécifiques peuvent entrer en corrélation. Il s'agit de restituer l'économie générale du texte, de lire une partie en fonction du tout qui lui donne sens. Un texte est comme un puzzle. Les contenus de pensée ne s'expriment pas nécessairement selon une logique consécutive rigoureuse. Quelque structuré que soit un récit, il existe toujours une structuration latente qui informe le texte manifeste, structuration qui ébranle le signifiant, le trouble et affecte le signifié d'un coefficient de plurivalence. En quelque lieu qu'ils se situent, des éléments signifiants du texte peuvent entrer en résonance. Le texte, comme le langage, est à la fois structuré et infini (Barthes, 1973, p. 332); deux aspects en apparence contradictoires mais qui ne s'opposent pas, car c'est cette tension entre structure et infini combinatoire qui fonde le mouvement même de la pensée et la productivité du moyen d'expression qui la communique. La conjonction entre ces deux idées contradictoires rend compte du fait que le récit est aussi un discours. Ce sont les modalités infinies de la narration qui assurent cette possibilité de corrélation entre tous les éléments du texte (chap. 3.4.2). L'organisation particulière du discours du récit gère les rapports entre les différents éléments qui s'entrechoquent par delà leur disparité et leur dispersion et assure la cohérence du projet narratif.

**6.** Cependant, si le texte ne renvoie qu'à lui-même, alors il n'est qu'un *index sui* et n'a pas de sens. Le texte doit être inclus dans un système supérieur, dans un ensemble plus grand que lui, qui l'englobe, et en fonction duquel il fait sens (Todorov, 1966, p. 132). Tout texte s'inscrit dans un ensemble déjà là, constitué des autres œuvres passées avec lesquelles il entre en relation, s'oppose ou auxquelles il fait allusion. Le texte s'ouvre ainsi sur le contexte dans lequel il est produit. Il nous faut donc dire comment il s'intègre à cet ordre symbolique (Chap. 3.1). Si nous nous référons aux deux paradigmes - immanentiste et pragmatique - que pointe Eco (1992, p. 21), on peut remarquer que le structuralisme est résolument immanentiste en ce qu'il

considère que les mots ou énoncés ont une référence qu'ils conservent indépendamment de leur utilisation dans le discours. Une langue possède donc des caractères structurants permanents et un texte est un système fixe et fixé qui fonctionne de façon autonome, chaque terme du système prenant son sens à l'intérieur du système. Le texte est un système clos, et ce qu'on analyse, ce sont les structures du texte. Le structuralisme refuse de poser le problème de l'auteur, donc du contexte. Celui-ci n'existe tout simplement pas. Le sujet parlant est évacué et on construit des structures internes de la langue ou du texte. Le structuralisme était un mouvement de retour au texte contre les excès de l'historicisme de l'approche biographique. Il s'est construit contre l'explication des textes par la biographie de l'auteur. Et son effort méthodologique de construction d'un objet est loin d'être négligeable. L'analyse interne d'une œuvre dans ses moindres détails peut donner l'impression d'un travail sur un objet déshumanisé sans rapport avec la réalité, mais sa force réside dans une méthodologie forte et solide qui lui confère «une vertu scrutatrice, une myopie productive [qui parfois débouche sur] une véritable illumination de l'intérieur» (Aumont et Marie, 1988, p. 88), un aspect qui ne peut plus aujourd'hui être évacué et qui constitue un détour obligé de toute analyse filmique. Cependant, les ouvertures qui ont résulté de l'analyse textuelle ont entraîné l'analyse de film vers le paradigme à orientation pragmatique qui considère qu'un mot, un signe, un énoncé n'a de sens qu'en relation avec le contexte et donc, avec le destinataire. Un texte n'a pas de sens en lui-même mais seulement en relation avec son lecteur, son spectateur. Pour rendre compte d'un texte, il faut donc analyser les contraintes contextuelles qui pèsent sur lui. Le danger du pragmatisme réside dans le fait que le contexte peut être tout et n'importe quoi. Il ne serait donc pas aussi rigoureux que l'immanentisme ou bien alors il réclamerait une approche multidisciplinaire afin de cerner les différents problèmes soulevés par le contexte. Si la voie pragmatique a été ouverte par la théorie de l'énonciation (chap. 2.8.3, 3.4 et 3.4.1) qui a repéré les traces du locuteur dans l'énoncé, d'autres approches permettent également l'étude du contexte. C'est, par



exemple, le cas de l'histoire et de la sociologie comme nous l'avons vu au chapitre 3.5.2.5. Il est certain qu'un chercheur seul ne peut posséder toutes les compétences nécessaires afin d'embrasser la pluralité des questions qui surgissent dès le moment où l'on ouvre cette boîte de Pandore que constitue le contexte. C'est donc à partir du texte que l'on va déduire le contexte. La théorie de l'énonciation considère que tout énoncé est un produit de l'énonciation, c'est-à-dire une mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation. Elle étudie les traces du locuteur dans l'énoncé en réintroduisant l'auteur et les déterminations qui pèsent sur lui, mais à partir du texte. Ainsi, pour ne pas tomber dans le travail indéchiffrable du contexte, le texte sert de garant à la lecture en obligeant les interprétations trop hasardeuses «à capituler quand le texte n'approuve pas ses coups de poker les plus libidinaux» (Eco, 1992, p. 42). C'est donc à partir du texte, en tenant compte des avancées théoriques et méthodologiques de l'immanentisme, que l'on peut construire une image du contexte en y repérant les marques et les traces du destinataire, de l'époque et des codes utilisés (code vestimentaire, langagier, architectural, code d'un genre etc.). Il s'agit de traquer les traces de l'acte dans le produit, d'engager un débat avec le texte «en tant que l'énonciation se donne à voir dans l'énoncé dont elle constitue le présupposé» (Casetti, 1990).

## 4.2 Choix du corpus

Notre corpus est composé de la téléserie *Jasmine* qui comporte dix émissions. Elle est scénarisée par Pierre Pelletier et réalisée par Jean-Claude Lord. La première et la dernière émission durent 90 minutes et les autres 60 minutes. Elle fut diffusée au réseau TVA à partir du 13 mars 1996 à une heure de grande écoute, soit 21 heures, et reprise trois ans plus tard, en 1999, à la même heure. La première diffusion était précédée, une semaine auparavant, le 6 mars 1996 à 20 heures 30, d'un *making of* de 60 minutes, une émission de présentation qui raconte la petite histoire du tournage de

la série. Lors de la première diffusion, chaque émission était suivie, le lendemain dans le *Journal de Montréal*, d'un texte de réflexion par le réalisateur sur le thème abordé par l'émission de la veille. Ces documents périphériques ne feront pas partie de notre corpus. Nous nous concentrerons uniquement sur les dix émissions qui peuvent très bien toutes seules révéler ce qu'elles ont à dire sans le secours de la parole du *père*. Supprimons les génériques de début et de fin dans chaque épisode, retranchons les pauses publicitaires et mettons tout cela bout à bout. Nous obtenons un téléfilm de 7 heures et 47 minutes. Tel est l'objet sur lequel nous allons travailler. Il ne correspond nullement à l'objet diffusé à la télévision et perçu par le téléspectateur. C'est un objet commode pour l'analyste, infiniment souple et maniable que l'on peut arrêter à loisir, revoir, mesurer, scruter à la table de montage. Cette opération est nécessaire si l'on veut mettre à jour les structures abstraites qui ont présidé à la mise en forme du récit.

Récit fictionnel diffusé à la télévision en 1996, cette télésérie a occupé une place pivot dans le débat sur l'interculturalisme qui traverse la société québécoise d'aujourd'hui. Ce récit audiovisuel n'émane pas du ministère de l'Éducation, il est vrai. Mais ce débat est explicitement présent au sein de l'institution scolaire. Cette télésérie se situe donc stratégiquement au cœur des préoccupations sociales et scolaires de la société québécoise contemporaine. Quelles sont les caractéristiques qui en font un instrument privilégié ?

### **1. Un récit contemporain**

En 1990, l'Énoncé de politique en matière d'immigration et d'intégration des immigrants intitulé *Au Québec pour bâtir ensemble* présentait les grandes orientations du Gouvernement du Québec en matière d'intégration des immigrants. Il répondait à la nécessité d'encadrer une situation sociale nouvelle en l'articulant aux finalités d'un projet de société basé sur le «développement d'un vouloir vivre collectif» (p. 75).

En 1998, le ministère de l'Éducation publiait sa *Politique d'intégration scolaire et d'éducation interculturelle : une école d'avenir*. Celle-ci exprime la nécessité de coordonner les actions du monde de l'éducation pour favoriser l'intégration des élèves immigrants et trace les grands axes d'intervention propres à créer les conditions d'un «vouloir vivre ensemble» (p. iii) pour préparer «l'ensemble des élèves à participer à la construction du Québec» (p. V). Les finalités de l'éducation s'articulent ainsi aux objectifs sociétaux énoncés dans la politique d'immigration et d'intégration de 1990.

Entre la parution de ces deux énoncés de politique se situe la télésérie *Jasmine*. Elle est diffusée sur les ondes de la chaîne TVA à une heure de grande écoute. Elle a pour thème la réalité pluriethnique et pluriculturelle du Québec sous couvert d'un récit fictionnel mettant en scène des policiers, mais surtout des policières. Par ailleurs, la présence à l'écran de membres du gouvernement, dont la ministre de l'Emploi, le président de la Commission des droits de la personne, le directeur de la police de la Communauté urbaine de Montréal de l'époque, arrime cette télésérie à la réalité contemporaine du Québec, signale l'engagement du gouvernement dans ce débat et apporte ainsi une caution politique à ce discours narratif fictionnel.

## 2. Un récit audiovisuel

Le récit audiovisuel, film ou vidéo, a fait l'objet de nombreuses études. Après l'âge d'or du cinéma éducatif et de la télévision éducative (1960-1980), l'audiovisuel fut supplanté comme moyen d'enseignement dans les écoles par les ordinateurs, et par ce que l'on appelle aujourd'hui les nouvelles technologies de l'information et de la communication. Mais un moyen de communication n'en tue pas un autre. Et l'arrimage de l'audiovisuel avec l'informatique, souvent baptisé multimédia, est devenu une réalité. En outre, les salles de cinéma se multiplient ainsi que les chaînes de télévision. Celles-ci développent des réseaux câblés, utilisent des satellites et offrent un vaste choix de programmes au public. Or ce public est le même que celui

qui fréquente les écoles. Il n'est donc pas étonnant que la télévision ait explicité cette concurrence par la création du «Canal Savoir» et d'une chaîne de l'apprentissage, «The Learning Channel». Certes, le récit de fiction télévisé, comme la télévision elle-même, «n'a pas pour fonction d'éduquer, mais de distraire et d'informer [mais] elle éduque cependant» (Porcher, 1994). L'institution scolaire construit et transmet des savoirs. Elle n'en est pas le dépositaire. Elle a une fonction de formation. Mais les sources d'information sont multiples et les lieux de structuration des modèles comportementaux sont variés. Une de ces sources et un de ces lieux est cette puissante institution sociale qu'est la télévision, complémentaire à la puissante institution scolaire, qui diffuse des informations, profile des modèles de comportement, distille des connaissances et produit une culture de masse de base, un terrain fertile sur lequel le savoir se développe en création et en réception. Le récit est l'une des formes que prend le discours véhiculé par la télévision, la plus importante sans doute. Les téléseries fictionnelles abondent. Il n'est nul besoin d'une étude statistique pour dire l'importance du temps-écran qu'elles occupent. L'audiovisuel aujourd'hui, cinéma et télévision, inonde à un tel point notre environnement que Todorov (1978a) ne craint pas d'écrire que «ce n'est plus la littérature qui apporte les récits dont toute société semble avoir besoin pour vivre, mais le cinéma» (p. 76) et la télévision, ajouterons-nous tout de suite.

### 3. Un récit fictionnel

Le récit factuel se présente d'emblée comme énoncé de réalité tandis que le statut de la fiction est parfois contesté dans ses rapports avec la réalité. Le récit fictionnel est problématique. Ainsi Genette (1991a) affirme que «le texte de fiction ne *conduit*<sup>6</sup> à aucune réalité extratextuelle» (p. 37). Or le récit de fiction parle sans cesse du réel. L'analyse de *Jasmine* nous le montrera. Par ailleurs, la fiction donne accès à la subjectivité qui permet d'embrasser la totalité du social et d'articuler tous les aspects de la vie en société (chap. 2.2.1). En outre, c'est un truisme d'affirmer que le

---

<sup>6</sup> C'est nous qui soulignons.

monde scolaire n'évolue pas en vase clos. L'institution scolaire est traversée par et participe de tous les enjeux qui se posent à la société (Sallenave, 1997; Porcher, 1994; Bourdieu et Passeron, 1970). Elle est aussi le lieu d'articulation entre la sphère privée et la sphère publique (Kymlicka et Norman, 1994). Or, pour peu que l'on s'interroge sur la place du récit dans nos sociétés, récit écrit ou en images, récit de fiction ou récit factuel, on se rend compte qu'il est partout. Outre sa présence massive dans les programmes scolaires de la maternelle à l'université, il traverse et quadrille le tissu social. Aucun aspect de la réalité ne lui échappe.

Du matin à la nuit, sans arrêt, des récits hantent les rues et les bâtiments. Ils articulent nos existences en nous apprenant ce qu'elles doivent être. Ils *couvrent l'événement*, c'est-à-dire qu'ils en *font* nos légendes. Saisi dès son réveil par la radio, l'auditeur marche dans la forêt des narrativités journalistiques, publicitaires, télévisées, qui, le soir, glissent encore d'ultimes messages sous les portes du sommeil. Notre société est devenue une société *récitée*, en un triple sens : elle est définie à la fois par des récits, par leurs *citations* et par leur interminable récitation (De Certeau, 1970 p. 132).

En affectant nos comportements, le récit produit le réel en fonction duquel nous agissons. Il nous propose des savoirs et des modèles sociaux de comportement que nous intériorisons. Nous allons tenter de le montrer dans l'analyse de la télésérie *Jasmine* tout en gardant en vue ces deux questions qui découlent directement de notre problématique de recherche: Quels savoirs sur la société québécoise contemporaine ce récit de fiction audiovisuel nous transmet-il ? Quels modèles de comportement vise-t-il à susciter et à inspirer ?

Chapitre cinquième  
**Analyse et Interprétation**

À la suite d'un premier visionnement, *Jasmine* pourrait se résumer en une phrase : une jeune recrue de race noire engagée par le service de police de la communauté urbaine de Montréal doit faire face à l'hostilité de ses collègues afin de se faire accepter comme policière et Québécoise à part entière. Cette série se présente alors comme un *bildungsroman*, un récit qui décrit «la voie qui mène un homme à la connaissance de lui-même» (Luckas, 1963, p. 76). En effet, l'histoire prédiégétique de Jasmine nous apprend qu'elle a abandonné ses études de droit parce qu'au palais de justice «il est déjà trop tard pour faire de la prévention; c'est dans la rue que ça commence». En s'engageant dans la police, Jasmine quitte la voie de la sécurité et de la routine afin d'aller «dans le monde pour se connaître». Cette connaissance de soi s'effectue à travers des aventures qui sont des épreuves desquelles l'héroïne doit triompher si elle veut découvrir «sa propre essence». Et ces épreuves qu'elle aura surmontées fourniront également la preuve de cette connaissance de soi. L'histoire de la policière Jasmine se présente donc sur l'axe syntagmatique, à l'instar de tout *bildungsroman*, comme le résultat d'une double transformation (Suleiman, 1979, p. 24). La première concerne les épreuves et elle est la transformation :

*passivité* —————▶ *action*

La passivité est ici celle de l'action judiciaire refusée par l'héroïne. Parce qu'intervenant trop tardivement, elle ne pourrait avoir aucune prise sur la réalité. Et l'action est celle de l'engagement concret sur le terrain par le biais du travail policier préféré par l'héroïne. La deuxième transformation est celle qui touche au thème fondamental de tout roman de formation. Elle concerne la transformation :

*ignorance de soi* —▶ *connaissance de soi*

Et cette connaissance de soi qui constitue le terme du récit, prépare l'héroïne, mieux armée, à de nouvelles actions dans une vie nouvelle. Ainsi, sur l'axe paradigmatique, le roman de formation se présente comme la fusion des trois catégories actantielles de sujet, d'objet et de destinataire. En effet, Jasmine (Sujet) choisit une voie plutôt qu'une autre afin de s'éprouver dans des actions pour mieux se connaître soi-même

(Objet) dans le but d'être en mesure de poser de nouvelles actions dans le futur en toute connaissance de cause. C'est donc elle qui bénéficie des leçons tirées des épreuves surmontées (Destinataire). Si le *bildungsroman* et le roman à thèse se présentent comme «un genre où la polarisation idéologique se manifeste à la fois comme thème fondamental et comme principe structural organisateur» (Suleiman, 1979, p. 26) alors on peut, au prix de certaines réductions, considérer *Jasmine* comme appartenant à ce genre. Mais en même temps, ce téléfilm se conforme à la définition générale du roman proposée par Luckas qui stipule que le héros «va dans le monde pour se connaître et cherche des aventures pour s'éprouver en elles, et par cette épreuve, donne sa mesure et découvre sa propre essence» (p. 85). En outre, on pourrait proposer un résumé très différent du premier, qui ne centrerait plus l'action sur le parcours du personnage principal et qui se lirait comme suit : «Sur fond de crise avec la communauté noire, la police de Montréal mise sur une jeune recrue d'origine haïtienne afin d'améliorer ses relations avec les communautés ethnoculturelles». Par ailleurs, *Jasmine* développe de multiples sous-thèmes qui sont autant de transpositions modales du thème principal. Si l'on peut donc représenter de façon schématique l'univers sémantique de ce téléfilm sur un axe définissant deux pôles narratifs disjoints et contrairement valorisés, c'est que toute formalisation s'effectue au prix de certaines réductions. Et le dispositif narratorial mis en place parvient à hiérarchiser deux systèmes sémiologiques inversement valorisés et à en imposer un, perçu alors comme positif et acceptable par le téléspectateur. L'analyse des vingt et un premiers plans de la série télévisée mettra en lumière les moyens que la narration utilise pour imposer son point de vue et le prescrire au téléspectateur comme pôle de valorisation inambigüe.

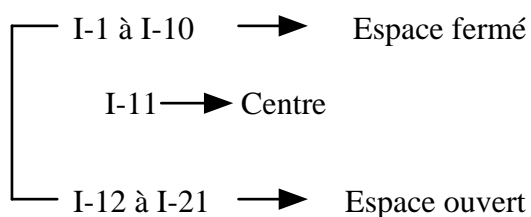


## 5.1 L'engendrement

Les vingt et un premiers plans constituent une séquence fortement structurée dont l'organisation interne en fait un segment autonome aisément isolable et détachable de l'ensemble du premier épisode. D'une part, c'est la première séquence du téléfilm. Elle constitue en quelque sorte une matrice à partir de laquelle prennent naissance des thèmes et éléments qui seront ultérieurement repris et développés tout au long de la série. D'autre part, elle instaure un régime fictionnel qui impose un point de vue au spectateur. Cette première séquence de 21 plans dure 1 minute 32 secondes. Le plan 21, distinct des précédents dans les personnages qu'il présente et le lieu où il prend place, est néanmoins intégré à la séquence parce qu'il reprend un élément significatif de ce premier segment et constitue son ouverture sur le reste de l'épisode. Nous avons établi le décryptage de cette première séquence à l'annexe II. Les plans sont numérotés de I-1 à I-21. Le chiffre romain correspond au numéro de l'épisode et le chiffre arabe à celui du plan. Mais puisque dans l'analyse de cette première séquence, nous ne nous référerons pas à d'autres épisodes, nous ne rappellerons pas ici le chiffre romain. Dans la suite de l'analyse du téléfilm, nous le ferons, évidemment. Cette première séquence a lieu dans un poste de police et pose d'emblée un problème auquel la police doit faire face : un jeune Noir du nom de Casimir a été abattu par un policier nommé Martin et le service de police se retrouve dans la mire des journalistes.

Cette séquence peut, quant à l'espace, se diviser en deux parties égales. Les vingt premiers plans se déroulent à l'intérieur du poste de police et le vingt et unième figure la façade extérieure du poste. Les dix premiers plans ont lieu dans un espace fermé; les onze suivants se déroulent dans un espace ouvert. La première partie de la séquence, plans 1 à 10, se situe dans la salle de travail où ont lieu les réunions du matin au cours desquelles, généralement, les policiers patrouilleurs reçoivent leurs

instructions du jour avant le départ sur les routes. Elle dure 43 secondes et 26/30, soit la moitié du temps de la séquence. Le plan 11 situé exactement au centre de la séquence constitue sa ligne de pliage parfaite. Ce plan 11 figure la porte de la salle de réunion. Il assure la transition avec les plans 12 à 20 qui se déroulent dans l'espace ouvert de la grande salle du poste de police, celle où circule tout le monde et où se trouvent les bureaux des patrouilleurs; à l'exception de quatre plans qui montrent un homme, le patron, dans son bureau, mais à partir de cet espace à aire ouverte, renforçant ainsi le caractère dégagé, libre et jacent de ce lieu, et l'affirmant comme lieu de passage et de circulation. Et cette circulation est aussi celle de la parole. Le plan 21 montre la porte extérieure du poste, répétant ainsi le plan 11 tout en assurant, également comme lui, une transition vers un autre espace ouvert, l'extérieur. Cette séquence peut se schématiser ainsi :



L'organisation de l'espace que la narration structure construit celui-ci de telle sorte qu'en passant d'un espace fermé à un espace ouvert puis à l'espace extérieur, elle assure la transition des thèmes abordés au poste de police vers la société. Plus précisément, elle affirme que la police, microcosme social, est traversée par les mêmes conflits qui parcourent l'ensemble de la société. Car la porte qui assure la circulation des thèmes est une figure de la réversibilité. Elle permet la communication dans les deux sens, de l'intérieur vers l'extérieur aussi bien que de l'extérieur vers l'intérieur. Elle signale qu'il ne s'agit pas d'un problème spécifiquement policier, mais d'un qui concerne la société dans son ensemble : celle des relations entre les différents groupes ethnoculturels qui composent la société montréalaise. Comme de fait, dans la logique de la narration, et pour l'attester, la première intervention

policière que le film expose, dans sa deuxième séquence, concerne l'interpellation d'une jeune femme noire.

### 5.1.1 *La parole*

Dans le premier segment de cette première séquence, un seul personnage prend la parole et cette parole ne réclame ni n'attend de réponse. Dans l'espace clos de la salle de réunion, le lieutenant analyse la situation du moment en regard des relations de la police avec la presse, et donne ses instructions aux patrouilleurs : «Ok, ...tention! ...tention, tout le monde! Dernier point, l'affaire Casimir, comme les médias l'ont baptisée! Écoutez, que Martin ait eu raison ou non d'tirer sur un Noir, c'est pas à nous de l'juger, y a une enquête de la Sûreté du Québec qui va nous l'dire. En attendant j'ai pas besoin d'vous dire qu'il va falloir être très *cautious* dans nos relations avec la communauté noire...». Les patrouilleurs écoutent et ne parlent pas; et quand un murmure de protestation, aux plans 6 et 7, parcourt la salle de réunion, le lieutenant impose le silence : «Ça, écoutez.. ça veut pas dire qu'il faut s'fermer les yeux si une infraction est commise... hein! Nos chers amis les journalistes avec toute la subtilité qu'on leur connaît attendent rien qu'une p'tite bavure de n'importe lequel d'entre nous autres pour nous rentrer d'dans, pis solide à part de t'ça. Compris ? Y a-t-il des questions ? Bonne patrouille!». Il réclame donc le silence avec diplomatie et souplesse, il est vrai, mais néanmoins sa parole est écoutée; elle est une parole d'autorité. En outre, il est le seul à prendre la parole dans cette première portion de cette première séquence. Son statut de supérieur hiérarchique est ainsi posé et affirmé dès le départ.

À l'autre extrémité de la séquence, quatre plans : les 15, 17, 19 et 20, montrent le patron du poste dans son bureau. Il est tout seul et, aux plans 15 et 17, regarde, à travers la fenêtre vitrée aux stores ouverts, le lieutenant dialoguer avec Jasmine, la jeune recrue noire, tandis que les patrouilleurs quittent la salle pour se diriger vers la sortie. Au plan 19, il se dirige vers son bureau. En 20, il s'assied dessus, compose un

numéro de téléphone et demande à parler à un certain Damien Rocheleau, puis il se nomme : Jean-Paul Vincelette. Tandis que la parole du lieutenant au premier segment s'adressait aux patrouilleurs, celle de Jean-Paul Vincelette s'adresse à quelqu'un d'extérieur au poste de police mais concerne ce qui se passe à l'intérieur du poste. En outre il est le seul personnage, dans cette séquence, à ne s'adresser à aucun membre du poste de police. L'acte de prendre la parole et la façon dont la narration nous présente cette prise de parole révèle les relations hiérarchiques entre les membres du poste de police. Vincelette, isolé dans son bureau, n'a aucun contact physique avec les autres personnages de la séquence. Et sa parole qui en apparence ne concerne pas le travail, en est une en réalité qui comprend ce qui se trame déjà au poste et veut prévenir les conflits car, on le saura plus tard, Damien Rocheleau, policier à la retraite et anciennement supérieur hiérarchique de Vincelette, appelé au téléphone par celui-ci, est le père de la policière noire, Jasmine. Dans cette séquence, la parole de Vincelette ne dit rien et, parce qu'il est aussi le seul à être montré dans un bureau personnel, suggère beaucoup, tout particulièrement sa position d'autorité. Entre la parole de Vincelette et celle du lieutenant, cette dernière est subordonnée à la première. En effet, celui-ci prend également la parole dans l'espace jacent des bureaux, ce qui le rapproche davantage des patrouilleurs et il est, de surcroît, regardé par Vincelette dont la parole, elle, est allusive et extra-muros. Le lieutenant s'adresse en aparté à Jasmine pour la prévenir d'une situation particulière qui prévaut au poste et qui a un lien avec les événements qu'il vient de rappeler en réunion : «Euh, Jasmine... Excuse-moi. Y a une pétition qui a commencé à circuler. Les constables de tous les districts veulent appuyer Martin. Personne croit qu'il a fait une erreur en tirant sur Casimir. J'te dis ça pour qu'tu t'pré pares. Ok ?». Tandis que Vincelette, lui, s'il agit aussi dans l'intérêt de Jasmine, est présenté comme son protecteur lointain. En regardant le lieutenant parler à Jasmine, il devine, car il sait ce qui se trame mais, privilège de sage, il intervient sans aucune manifestation ouverte. Seul dans sa tour

d'ivoire, rançon de l'autorité, son intervention auprès du père de Jasmine renforce celle du lieutenant.

Entre ces deux paroles qui marquent la position hiérarchique de leurs énonciateurs, se situe celle des patrouilleurs qui s'énonce dans un espace jacent et se présente comme dialogue entre collègues. Ce n'est plus une parole verticale qui souligne les relations hiérarchiques entre les différents personnages, mais un dialogue, une parole horizontale qui indique l'égalité et l'équivalence de leurs positions. En outre, cet espace qui n'appartient à personne, où tout le monde est libre de circuler, révèle une parole qui déplace la problématique du travail pour la situer sur le plan des relations sociales, des relations interpersonnelles. Cette parole se situe donc à un autre niveau et concerne la policière noire, Jasmine et, à travers elle, les communautés culturelles en général. En sortant de la salle de réunion, au plan 11, deux constables franchissent ensemble la porte en discutant. L'un d'eux, nommé Boudrias, jette un regard à la constable noire qui les précédait. Aux plans 11 et 12, il s'adresse à son collègue : «T'as beau être noire, avec un cul d'même, j'aurais d'la misère à dire non, moi. Pis toi ?». Pendant que Boudrias prononce ces commentaires, ils sont rejoints par une autre constable, Mariette<sup>7</sup>, qui est cadrée entre les deux hommes, mais en retrait. Elle intervient pour marquer sa désapprobation face à de tels propos, tout en suggérant le caractère habituel et fréquent de tels commentaires par Boudrias : «Change de focus Boudrias !». Et ce dernier, nullement désarçonné par ce reproche, répond ironiquement, en 13 : «Un grand compliment qu'j' lui faisais». Ce sur quoi Mariette met un terme à la discussion : «Ouais! mais laisse faire les compliments!». Ces paroles dénotent un clivage entre les membres de la police. Les propos de Boudrias sont empreints de condescendance à l'endroit de Jasmine. Sa parole marque la distance qu'il met entre elle et lui, parce qu'elle est noire [«T'as beau être noire...»] et, en même temps, elle indique également son rapport aux femmes considérées comme objets du seul point de vue sexuel. Ces commentaires soulignent

---

<sup>7</sup> Elle n'est pas nommée dans cette séquence.

sa suffisance moqueuse en présentant de tels propos comme un compliment et, enfin, indiquent son rapport à l'altérité. Le collègue auquel il s'adresse approuve le non-dit de ces paroles même s'il garde le silence. Son approbation est signifiée par le geste d'apaisement qu'il pose à l'endroit de Mariette qui réproouve cette attitude. En effet, il veut la tranquilliser, banaliser ces commentaires, en passant son bras autour de ses épaules. Ce silence indique déjà un trait psychologique et une stratégie qu'emploiera ce constable tout au long du récit. Il est celui qui se cache, qui agit, telle une taupe, en sous-main, dans l'ombre. Quant à Mariette, elle paraît pour l'instant indécise, dans l'entre-deux. Elle n'approuve pas, mais n'en fait pas encore un plat non plus. Ce segment de parole initie les relations sociales qui seront développées ultérieurement. La parole de Boudrias prend son sens par opposition à celles du lieutenant et à l'intervention discrète de Vincelette. Ces deux derniers sont affirmés comme adjuvants de Jasmine sur le plan du travail, auxquels s'oppose la parole de Boudrias et de son collègue présentés comme pôle conflictuel. Par ailleurs, Jasmine et Boudrias sont les deux seuls personnages de cette séquence à être nommés. Si Vincelette se nomme lui-même, c'est que cela correspond bien à sa position d'autorité et de retrait. Jasmine est nommée par le lieutenant qui est présenté comme son allié tandis que Boudrias l'est par une collègue qui le désapprouve. Celle-là possède des adjuvants sûrs et puissants, celui-ci n'en a qu'un, tapi dans l'ombre et sans grand pouvoir. Ainsi, dans cette opposition entre Jasmine et Boudrias insinuée en filigrane, la narration suggère déjà le pôle qu'elle valorise.

### 5.1.2 *Le cadrage et le regard*

Tous ces indices que cette première séquence égrène au niveau de la série linguistique sont redoublés par la bande image. Ils sont, en fait, construits par la narration filmique. Les positions hiérarchiques du lieutenant et de Vincelette sont, en effet, affirmées par la mise en cadre qu'effectue la narration. On pourra suivre cette mise en cadre à l'annexe III.

La première image du film cadre, en plan d'ensemble, la salle de réunion : au premier plan et à droite de l'écran, le lieutenant est assis sur le dessus de son bureau. Il est de profil et consulte un dossier posé sur ce dernier qui occupe le bas de l'écran. Dans le cadre, il est en plan rapproché tandis que les patrouilleurs, tous assis en face de son bureau et nous faisant face, occupent le centre de l'écran en plan éloigné de sorte qu'il les domine de sa position surélevée. Au fond, à gauche, deux personnages en civil sont debout et discutent entre eux. La composition de l'image privilégie le lieutenant par rapport aux autres personnages cadrés : il est en premier plan et en cadrage rapproché.

Le plan 2 associe dans un même cadrage Jasmine et le lieutenant. Un insert montre le visage de celui-ci de profil, en contre-jour, occupant les trois quarts de l'écran au premier plan. En arrière-plan de l'image, de face, Jasmine est cadrée à l'épaule. Le lieutenant tourne la tête vers les patrouilleurs et le visage de Jasmine emplit l'écran sur fond bleu des uniformes de ses collègues. Cette rotation de la tête du lieutenant dévoile en quelque sorte Jasmine, l'héroïne. Cette présentation intervient très tôt, avant les autres personnages et l'associe, dès le départ, au pôle valorisé par le film et à l'autorité. Le plan 3 revient sur le lieutenant, de face, en gros plan avec, au bas de l'écran à gauche, les cheveux d'une policière, de dos. Trois premiers plans donc qui présentent deux personnages sur le mode de l'alternance : lieutenant /Jasmine /lieutenant, en les associant au même pôle sémiotique.

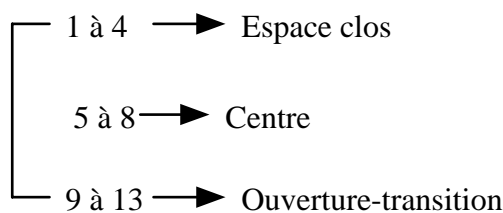
Le plan 4 annonce les plans 11 à 13. Boudrias et Jasmine occupent le même cadre, mais entre les deux, et en retrait, se trouve Mariette. Celle-ci occupe la même

position qu'elle occupera en 13 entre Boudrias et son collègue, coéquipier d'Aline. Ces deux plans, 4 et 13, préfigurent le rôle qu'elle jouera plus tard entre ces deux personnages. Indécise d'abord, elle basculera rapidement dans le camp de Jasmine. Au plan 4, cadrés ensemble, Jasmine n'occupe pas pour autant le même pôle que Boudrias. Alors qu'elle occupait seule le cadre avec le lieutenant en 2, la présence de Mariette agit ici comme tampon entre les deux. Le plan suivant, le 5, confirme cette idée en les juxtaposant en un panoramique gauche-droite qui va de Boudrias à Jasmine tout en laissant entrevoir Mariette entre les deux, dans un flou dû au mouvement de la caméra. De plus, ce plan 5 commence avec le regard de Boudrias posé sur Jasmine, regard surpris par Mariette qui regarde Boudrias regarder Jasmine. Ce plan 5 pose déjà Jasmine comme objet dans le regard de Boudrias, au niveau donc de l'image, ce qui sera établi explicitement dans les dialogues aux plans 11 à 13. Ce plan 5, par ailleurs, s'oppose au plan 8 qui effectue un panoramique inverse, droite-gauche. Ce plan 8, inverse du plan 5 au niveau du mouvement de caméra, souligne la tension entre les patrouilleurs et la communauté noire et, par delà, les communautés culturelles. En effet, ce plan qui intervient à la suite des murmures de protestation des patrouilleurs aux plans 6 et 7, marque leur désapprobation face à la ligne de conduite indiquée par le lieutenant dans les relations que la police entend entretenir avec la communauté noire. Ces deux plans, 5 et 8, établissent la liaison entre femmes et communautés culturelles, liaison que les plans 11 à 13 consacreront dans les propos de Boudrias. Dans ce plan 8, le regard de Boudrias est particulièrement intense. Il exprime sa désapprobation et Mariette a le regard posé sur lui, tout aussi intensément. Le désir de Jasmine qui se lit dans le regard de Boudrias en 5, et la désapprobation qui se marque dans son regard en 8 face aux communautés culturelles seront condensés dans ses propos des plans 11 à 13 : «T'as beau être noire... j'dirais pas non». Le plan 5 découvre dans les yeux de Boudrias son désir de Jasmine, qui est le désir de la narration, et cela au niveau de l'image : regard et mouvement de caméra. Le plan 8 marque la désapprobation de Boudrias à la ligne de conduite indiquée par le



lieutenant face à la communauté noire, également au niveau de l'image : regard et mouvement de caméra inverse à celui du plan 5, et qui est le contre-désir de la narration. Les plans 12 et 13 condensent ces deux attitudes de Boudrias dans son regard et dans ses propos, désir et contre-désir posés ensemble dans une tension que le film va développer et résoudre. Dans la narration, ces éléments spécifiques et non spécifiques s'interpellent, s'entrechoquent et se combinent pour faire signe et pour nous faire signe. Le regard de Boudrias au plan 5 sur Jasmine sera repris dans ses commentaires scabreux aux plans 11 et 12. Le plan 8, dans ce que marque le mouvement de la caméra, réfère aux commentaires de Boudrias aux plans 11 à 13. Alors que le panoramique gauche-droite en 5 opposait deux éléments de la série visuelle, Boudrias et Jasmine; celui en 8, qui en est l'inverse, oppose un élément de la série visuelle avec un élément de la série sonore : les regards que révèle ce panoramique, en 8, s'opposent, dans le même plan, à ce que dit la bande sonore en voix off, à savoir la ligne de conduite du service de police que rappelle le lieutenant. Le lieutenant est hors-champ, c'est donc à sa parole que s'opposent les regards des constables. Cette désapprobation de Boudrias se transformera en arrogance distante mêlée de désir par rapport à Jasmine. En déployant les relations entre les plans 11 à 13 d'un côté, et les plans 5 et 8 de l'autre, tant au niveau des dialogues qu'à celui des cadrages, des mouvements de caméra et du jeu des regards, on voit se télescoper, rejoindre et s'imbriquer les deux thèmes abordés jusqu'ici : les femmes et les communautés culturelles, particulièrement la communauté noire. Jasmine est une femme, donc perçue comme *Objet* dans le regard de Boudrias et, en même temps, elle est noire, donc perçue comme *l'Autre*, celle dont on ne veut pas, sinon comme objet. Le panoramique droite-gauche du plan 8 est significatif à plusieurs titres. Il occupe le centre de cette première portion de séquence. Ensuite, il s'oppose à celui du plan 5 dont il est l'inverse. Mais, significatif encore, parce qu'il est le plan le plus long de cette séquence, soit 14"06, et, enfin parce que, en soi, il est inorthodoxe. Dans *État de siège*, Costa-Gavras utilise, au début du film, plusieurs panoramiques de ce type qui

gênent, troublent le spectateur et qui ont pour effet de susciter un climat de tension. Parce qu'il s'oppose au sens habituel de la lecture, le panoramique droite-gauche est culturellement surdéterminé, porteur de sens. En effet, le trajet de notre regard sur une image réitère le parcours de nos yeux à la lecture d'un texte écrit, de gauche à droite. Culturellement nous sommes conditionnés à lire dans ce sens et lorsque nous abordons l'image, nous reproduisons ce mécanisme de lecture. C'est pour cela que, généralement, le cinéma, occidental du moins, lui préfère la norme gauche-droite et utilise son inverse, le plus souvent, lorsqu'il est sémantiquement marqué. Dans l'organisation particulière de cette séquence, ce panoramique inorthodoxe au plan 8 souligne l'antagonisme entre les patrouilleurs et les directives du service de police, antagonisme reporté par Boudrias sur Jasmine. Cette première portion de la séquence peut se schématiser de la façon suivante:



Les plans 1 à 4 présentent les principaux personnages et introduisent la question sociale en jeu. Le plan 5 marque une relation entre deux des personnages. Il souligne le désir de Jasmine dans le regard de Boudrias. Le plan 8 renverse cette relation, ou plutôt y incorpore un élément négatif qui vient parasiter la relation établie en 5, élément qui deviendra le moteur de la narration. En condensant ces deux thématiques, le centre 8 de ce premier segment de la séquence va se retrouver en position de centre de la séquence entière en glissant jusqu'au plan 12 qui associe le désir et sa négation. Ce que marque l'écriture cinématographique en 5 et en 8 sera exposé dans les dialogues, explicitement au plan 12, en niant l'objet du désir.

L'incorporation de Jasmine au pôle valorisé occupé par l'autorité est signifiée par certaines relations. Son association avec le lieutenant au plan 2 est reliée à toute

une série de plans et prend sens rétrospectivement par rapport à eux. Le lieutenant, appartenant à la communauté noire comme elle, se range de son côté aux plans 14,16,18. Le plan 14 commence par un panoramique gauche-droite accompagnant Jasmine qui, après la réunion, se dirige visiblement vers la sortie. Elle est abordée par le lieutenant qui l'informe de l'opposition des patrouilleurs de tous les districts à des mesures disciplinaires à l'endroit de Martin, le constable qui a abattu le jeune Noir. Ils préparent une pétition à cet effet. Il lui dit cela «pour qu'elle se prépare». Ce que le plan 2 dit en image est repris et confirmé par ces trois plans 14, 16 et 18 dans la série linguistique, trois plans qui eux-mêmes sont redoublés, au niveau de l'image de nouveau, par les plans 15, 17, 19 et 20 qui associent Vincelette à ces deux personnages par le jeu des regards et des répliques de plans. La présentation de Vincelette, encadrée par le dialogue entre le lieutenant et Jasmine, si elle ne les cadre pas ensemble, les associe néanmoins au même pôle sémiotique en cela que Vincelette, comprenant ce qui se passe au poste et se dit entre le lieutenant et Jasmine, téléphone au père de celle-ci. En outre, les cadrages de Vincelette, en 19 assis sur son bureau, et du gros plan de son visage en 20, rappellent ceux de Joseph en 1 et en 3, les associant en même temps comme supérieurs hiérarchiques et comme appartenant au même champ. Les plans 1 et 3 du début ont leur pendant, à l'autre extrémité de la séquence, dans les plans 19 et 20. Jasmine est associée à ce champ thématique car elle est la seule à bénéficier, sur le plan de la conversation, de la parole du lieutenant et, plus encore, de celle de Vincelette qui, tout en étant en retrait, entre en communication avec son père.

À partir du moment où le lieutenant aborde Jasmine au plan 14, tous les autres personnages qu'avait introduits la narration sont évacués et, avec eux, le pôle qu'ils représentent, celui symbolisé par Boudrias, qui occupe la deixis négative dans l'organisation narratorielle. Cette séquence s'achève donc sur les personnages associés au pôle valorisé par la narration. Ce dernier segment de 8 plans représente le tiers de la séquence et dure également le tiers du temps de la séquence, soit 32

secondes. Le temps-écran accordé au pôle valorisé est nettement supérieur à celui réservé au pôle antagonique.

Et finalement, le plan 21 a une double fonction. D'une part, il ouvre la séquence sur l'extérieur. Les deux personnages qu'il montre sont deux figurants. Ces deux figurants sortent du poste de police en ouvrant la porte de la façade pour se retrouver dans la rue. Ce plan n'apporte donc rien de plus au niveau des contenus thématiques abordés dans la séquence. À ce niveau, il n'est qu'un plan-charnière qui fait passer la séquence de l'intérieur vers l'extérieur, du poste de police à la société. D'autre part, la façade, cadrée à partir de la rue, identifie le poste de police et ancre ainsi le film dans la réalité montréalaise. Il s'agit du poste 35 situé dans le quartier Villeraie-Petite Patrie sur la rue Papineau, dans l'est de Montréal. Ce quartier est habité par une forte minorité d'origine haïtienne qui a connu dans le passé des conflits avec la police, conflits largement répercutés par les médias. Ainsi, dès le début, la narration distille des signes qui permettent d'embrayer sur la situation de discours, sur le contexte social.

Cette première séquence installe la narration autour de trois thèmes qui émailleront toute la série :

- Le thème de l'Autre, les relations interculturelles ou interethniques
- Le thème des relations homme-femme ou des relations sexuelles
- Le thème du citoyen dans la société moderne.

Ce dernier thème n'est pas très explicitement posé dans cette première séquence, sinon dans le rôle de la presse souligné par le lieutenant. En outre, il découle des deux thèmes précédents. C'est que d'une part, tous les thèmes sont traités de façon allusive dans cette courte première séquence et ne peuvent être mis en évidence que par rapport à la série entière, confirmant ainsi l'idée que toute interprétation est une re-lecture. D'autre part, comme nous nous proposons d'analyser la totalité de la série, nous n'avons pas relié ici ces thèmes à leur prolongement dans les autres épisodes,

préférant laisser la suite de l'analyse révéler et éclairer a posteriori leur présence dans cette courte séquence.

## 5.2 La segmentation

Il est toujours possible de faire un résumé par épisode de cette série télévisée. Mais cela ne reproduirait que la chronologie des événements et ne rendrait pas compte de l'organisation des thèmes et des éléments dans la narration. Le téléfilm *Jasmine* se termine sur un tableau qui présente une fête multiculturelle dont l'idée a germé dans la tête d'un jeune Québécois et d'une jeune Québécoise d'origine haïtienne. Cette fête est baptisée *Opération Espoir*. Elle est organisée avec le concours du service de police du poste 35 et bénéficie de l'appui et de la participation de la ministre de l'Emploi. Jasmine et Mariette en sont les présidentes d'honneur. Cette fête a pour but de célébrer la tolérance, l'ouverture à l'Autre, et d'affirmer la confiance dans une société pluriculturelle ouverte. Cette fête est condamnée par Boudrias, exclu de la police, qui tente de la saboter par la violence. Nous retrouvons dans cette séquence finale, posés inversement, les éléments de la première séquence. Nous avons d'un côté Jasmine, Vincelette, Joseph, Mariette qui a rejoint le camp de Jasmine et Louis Desroches, figure actualisée du père de la première séquence. De l'autre côté, Boudrias et trois acolytes qui veulent faire avorter cette fête. Boudrias est grimé et s'introduit, avec ses trois comparses méconnus dans la narration, par le sous-sol, reprenant ainsi la stratégie de la taupe annoncée au plan 13 par le coéquipier d'Aline, son ami. L'opposition de Boudrias à Jasmine au début de la série est explicitement posée à la fin en tant qu'opposition aux communautés ethnoculturelles.

La délimitation de ces deux bornes a une double fonction. D'une part, leur confrontation met en lumière la problématique développée par la série. Cet antagonisme génère dans le film la dialectique Société pluriculturelle vs Société monoculturelle. Ces deux termes constituent la problématique de la télé-série,

l'univers sémantique qui va surdéterminer tous les champs passionnels instaurés par le film. D'autre part, elles constituent les balises qui permettent de saisir le mouvement du film et de déterminer les segments autonomes intermédiaires que nous établissons de suite.

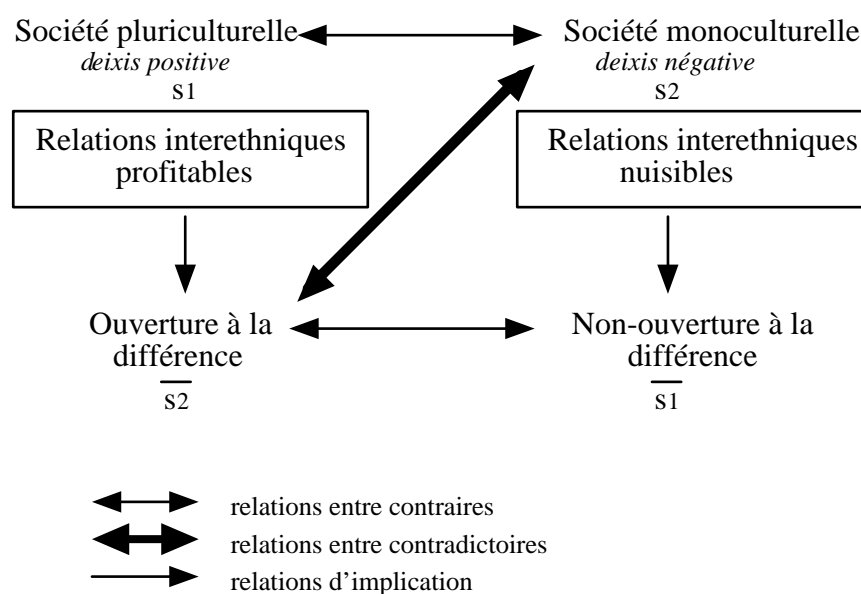
Effet certainement non calculé, mais sûrement produit du travail de l'intuition créatrice, la situation initiale correspond presque exactement au premier épisode de la série. Elle se termine au plan II-80 de l'épisode 2.

Le deuxième segment va du plan II-81 de l'épisode 2 jusqu'à la séquence VI-56-84 du sixième épisode.

Le troisième segment commence dès la séquence VI-56-84 du sixième épisode et s'achève au plan X-124 du dixième épisode.

Et enfin, la situation finale va du plan X-125 du dixième épisode jusqu'à la fin du même épisode et de la série.

Dans les termes du carré sémiotique construit par Greimas et Rastier (1970, p. 135-155), le monde narratif de *Jasmine* se divise en deux espaces partiels et complémentaires dont l'un occupe la deixis positive et l'autre la deixis négative. Soit :



### 5.2.1 Premier segment : situation initiale

Le premier segment pose donc deux termes antagoniques qui constituent la problématique du film :

#### **Société pluriculturelle VS Société monoculturelle**

Cette problématique distribue également de chaque côté des deux chaînes syntagmatiques ainsi constituées les champs passionnels suivants :

Autorité	Contestation
Compréhension	Arrogance
Légalisme	Intimidation
Connu	Inconnu
Altérité	Identité
Authenticité	Dissimulation
Sentiment	Non-sentiment

Après la réunion du matin, les patrouilleurs prennent la route. Jasmine et son coéquipier Tony font une intervention dans un magasin général, un dépanneur, dont le propriétaire avait appréhendé une mère, Anita, et sa fille Chloé, surprises en flagrant délit de vol à l'étalage (plans I-24 à I-79). Conduites au poste, la mère est incarcérée et l'enfant est confiée à la Direction de la Protection de la Jeunesse (DPJ). Accompagnée de Corine, la travailleuse sociale, Jasmine tente de raisonner et de convaincre l'enfant d'aller dans un refuge, le temps d'incarcération de sa mère. Chloé refuse. Elle propose plutôt d'être incarcérée avec sa mère et prévoit s'enfuir du refuge. Jasmine perçoit son chagrin et son désespoir, et veut la rassurer. Affectueusement, elle la prend par les épaules. L'enfant se rebiffe et lui crache à la figure. Interloquée, Jasmine reste pantoise. Corine emmène l'enfant. Tandis que Jasmine, pensive, s'éponge le visage, un silence plane dans la salle et Boudrias laisse tomber, à haute voix, cette réflexion moqueuse : «Même pas capable de venir à bout d'une p'tite négresse... Je m'demande bien à quoi ça va nous servir». Cette remarque instaure le couple oppositionnel *Compréhension/Arrogance*. L'intervention de Jasmine s'est effectuée sous le signe de l'empathie et de la compréhension. Elle cherche à faire comprendre à l'enfant la situation de sa mère et à obtenir son accord dans la décision

qui lui paraît la meilleure pour elle. La remarque de Boudrias ne tient pas compte des sentiments éprouvés par Chloé. Celle-ci n'est considérée que comme un cas dont il faut «venir à bout»; elle est réduite à son identité ethnique. Mais cette identité ethnique est aussi celle de Jasmine, et c'est elle aussi qui est, par là, visée tout en suggérant l'amalgame entre cette identité et une incompétence présumée. La sécheresse de Boudrias s'oppose à la sensibilité de Jasmine et révèle l'opposition *Sentiment/Non-sentiment*. Cette sensibilité se manifeste dans ses rapports affectueux avec son père, lui-même policier à la retraite qui lui prodigue ses conseils, mais aussi qui réclame son attention, son approbation et sa participation dans ses choix de vie depuis la mort de sa première épouse, mère de Jasmine (plans I-429 à I-460). Cette sensibilité se révèle aussi dans ses rapports pleins de tendresse et de gentillesse avec son ami de coeur. Elle est présente également dans ses relations avec les enfants. Lors d'une intervention dans une dispute conjugale en compagnie de Tony son coéquipier, Jasmine se concentre tout de go sur l'enfant abandonnée en pleurs sur le balcon tandis que les époux se jettent des insultes à la figure. Au refuge où se trouve Chloé, c'est la vue des petites filles d'origine haïtienne abandonnées et en détresse qui lui donne la force et le courage d'affronter les difficultés qu'elle rencontre dans son milieu de travail. Ces difficultés découlent de son identité ethnique. Fille d'un Québécois et d'une Haïtienne, Jasmine est la seule «Néo- Québécoise» d'origine noire de la police. Elle fait son entrée dans le service à un moment critique. Entre le service de police de Montréal et la communauté noire, la situation est très tendue. Un policier a abattu un jeune Noir et les relations entre la police et la communauté noire se sont détériorées. Les policiers refusent toute sanction à l'endroit de Martin tandis que la communauté haïtienne, elle, réclame la condamnation de l'acte. Les deux parties font chacune circuler une pétition à l'appui de leur cause. La signature de Jasmine, policière d'origine haïtienne, sur leur pétition rendrait davantage crédible leur point de vue. Mais Jasmine refuse de signer l'une comme l'autre. La première séquence, celle de l'engendrement, instaure le couple oppositionnel *Autorité/Contestation*. Les policiers



n'approuvent pas la ligne de conduite adoptée par la direction du service de police face à la communauté noire et refusent d'attendre les résultats de l'enquête de la Sûreté du Québec. Connaissant le métier, ils ont la certitude que Martin a agi en légitime défense, tandis que Jasmine veut attendre les résultats de l'enquête car, croit-elle, Martin a tiré trop vite, d'autant plus que Casimir n'était pas armé. Un dialogue entre Tony et Jasmine révèle la différence de point de vue (plan I-169) :

*Jasmine* : Casimir n'était même pas armé.

*Tony* : Penses-tu que Martin pouvait prendre un risque. Il tient à sa vie lui aussi. On tient tous à notre vie.

*Jasmine* : Il aurait pu se mettre à l'abri, pis attendre des renforts.

*Tony* : Si Casimir avait été un Blanc, ça aurait pas fait tant d'histoires.

*Jasmine* : Si Casimir avait été un Blanc, Martin aurait pas tiré aussi vite.

S'expose ici la différence de perception dans le rapport à l'Autre. Le risque était trop grand face à l'inconnu, selon Tony, tandis que du point de vue de Jasmine, il n'y avait pas de danger. L'opposition *Altérité/Identité* s'exprime ici selon la modalité *Connu/Inconnu*. L'Autre est l'inconnu qui suscite le doute. Il est perçu comme danger potentiel et appelle la méfiance. Cette méfiance des policiers est exprimée par la voix d'un journaliste de la radio, Morin, aux plans I-80 à I-87, qui, citant une source anonyme de la police, révèle l'existence à Montréal, de quartiers «habités majoritairement par des Noirs» où aucun policier n'ose s'aventurer seul. Cette divergence de point de vue qui oppose Jasmine et ses collègues génère les champs passionnels *Légalisme/Intimidation*. Les collègues de Jasmine, menés par Boudrias, désirent qu'elle signe par solidarité la pétition en faveur de Martin. Sa signature est d'autant plus importante qu'elle est noire, tout comme Casimir. Cela contribuerait à désethniciser le débat et calmerait les passions. C'est le sens profond des propos de Mariette qui lui présente la situation aux plans I-95 à I-116 qui se déroulent dans le vestiaire des femmes. Mariette lui demande aussi de penser au fait que, sur une patrouille, la sécurité d'un policier dépend de la coopération de ses collègues. Mais, tout en comprenant le point de vue de sa collègue et la remerciant de sa démarche, Jasmine refuse, préférant se cantonner dans un légalisme prudent. Avertie par Joseph,

son supérieur (plans I-14 à I-16), par son père (plans I-88 à I-94) et par Mariette, Jasmine était préparée à affronter ses collègues. Ce matin-là, en arrivant au bureau, elle est boudée par ses collègues dans le vestiaire. Dans la séquence suivante, elle pénètre dans la salle de réunion au moment où le coéquipier d'Aline fait signer la pétition. Celle-ci lui est cavalièrement présentée pendant qu'elle explique son point de vue à Mariette. Silencieusement mais fermement, l'ordre lui est intimé d'y apposer sa signature. Jasmine examine la pétition. Sèchement, son collègue la presse de signer : «On n'a pas toute la journée !». Silencieusement mais fermement, elle refuse en laissant choir la pétition dans les mains de Tony, debout à ses côtés. Boudrias s'en empare et la lui présente de nouveau en la toisant. Le face à face qui s'ensuit est interrompu par l'arrivée de Joseph, le lieutenant (I-117 à I-133). Jasmine obtient un bref sursis. Elle est attendue de nouveau par ses collègues dans la grande salle. Elle part de son pupitre mais la route lui est barrée, d'abord par Boudrias et le coéquipier d'Aline, puis par plusieurs autres qui l'encerclent. Elle tente de faire demi-tour mais se retrouve face à face avec Aline. Boudrias conclut, menaçant :

*Boudrias* : Tu f'rais mieux d'signer. Martin a pas à être suspendu!

*Jasmine* : Casimir avait pas à mourir.

*Boudrias* : Étais-tu là? Tu l'sais pas qu'est-ce qui est arrivé!

*Jasmine* : Ben, justement!

*Boudrias* : Hey! T'es la seule femme noire dans la police, pis on a besoin d'ta signature. Arrange-toi pas pour te trouver tout seule de ton bord, tu vas trouver ça rough longtemps!

Dans ce nouveau face à face, Jasmine n'a pas d'issue. Mariette lui fait signe de passer de son côté. Quand Jasmine se dirige vers elle, Boudrias s'interpose. Mariette prend la défense de Jasmine et enjoint Boudrias de la laisser passer. C'est là-dessus qu'arrive le lieutenant qui apostrophe les patrouilleurs: «Hey! J'accepterai aucune forme d'intimidation. Si elle a décidé de ne pas signer, vous allez respecter sa décision !». Et à Boudrias, il l'avertit : «Boudrias! Sur la patrouille elle a droit à la même coopération qu'tout le monde, c'est-tu clair ça ? On joue pas, on joue pas avec la sécurité !» (plans I-134 à I-168).

À partir de ce moment, Jasmine sera en butte à l'hostilité de Tony, son coéquipier, qui ne lui adresse plus la parole et ne le fera, dit-il, que lorsqu'elle aura signé la pétition. Sa vie s'apaise néanmoins avec le retour de son ami de coeur (plans I-184 à I-192), grâce aussi à sa relation affectueuse avec son père, ainsi que de l'amitié d'Aline et de Mariette. Cette dernière lui présente Jennifer, une amie d'enfance, qui possède un don de voyance très aiguisé. À partir du moment où elle a refusé de signer les pétitions, celle des policiers et celle de la communauté haïtienne, Jasmine reçoit des menaces au téléphone, en créole (plans I-198 à I-203). Le règlement interne du service de police stipule clairement que tout policier recevant des menaces doit en informer ses supérieurs. Or, Jasmine n'en fait rien. Elle n'en a parlé à personne hormis Daniel, son ami de coeur, qui a jusque là respecté son désir. Et pourtant, lors de leur première rencontre, en réponse à une question en forme de boutade, Jennifer lui conseille de prendre au sérieux l'homme qui la menace. Jasmine, stupéfaite, lui demande de ne rien révéler (plans I-461 à I-481).

La sensibilité et le sentiment règnent dans la déixis qu'elle occupe tandis qu'elles sont absentes de celle occupée par Boudrias. Jasmine continue de suivre le dossier de la petite Chloé (plans I-204 à I-217). Elle lui rend visite régulièrement au refuge où elle est placée. Elle rend visite également à la mère de Chloé en prison afin de tenter de trouver avec elle une solution à sa situation. Elle lui propose de l'aider, elle et sa fille. Elle considère que la réhabilitation et la prévention font également partie de son métier, et elle travaille en collaboration avec la DPJ. Très bien articulée pour son âge, consciente des problèmes sociaux, Chloé avait bien débuté l'école avant de se retrouver l'otage des gangs qui sévissent dans les cours d'école. En outre, sa mère se retrouva seule avec elle après son divorce, sans travail et donc, sans ressource. Cette conjonction d'événements malheureux entraîna la dégradation de leur condition sociale et accentua la précarité de leur situation. Sur une proposition de Corine, la travailleuse sociale qui veut redonner confiance à Chloé, Jasmine sollicite son amie Antonia, journaliste à la télévision, pour une émission avec Chloé portant

sur les relations entre jeunes noirs et jeunes blancs dans les écoles. Cette requête intervient au moment où la communauté haïtienne, suite à l'affaire Casimir, prépare une manifestation le jour de la prestation publique de la chorale des policiers dans le Vieux-port de Montréal. Antonia doit négocier ferme avec son chef de pupitre, Alexis, pour lui vendre l'idée d'une entrevue avec Chloé. Celui-ci préfère un reportage sur la manifestation ou encore sur une rumeur concernant le fait que certains policiers s'entraînent au tir sur des photos de Noirs. Ce sont là, selon lui, des sujets chocs bénéfiques pour les cotes d'écoute de l'émission plutôt qu'une entrevue à caractère social qui s'apparente davantage à du bénévolat. Elle réussit néanmoins à le convaincre et... à le séduire (plans I-285 à I-293). Elle enregistre l'émission et Alexis apprécie la prestation de la petite Chloé.

Malgré ces quelques baumes qui adoucissent ses difficultés au travail, Jasmine n'arrive pas à reconstruire une harmonie dans sa vie. Passionnée et entière, engagée corps et âme dans son travail, ces consolations sont bien maigres pour elle. Daniel, son ami, le lui reproche, et ne comprend surtout pas les raisons qui la dissuadent de signaler à ses supérieurs les menaces qu'elle reçoit. Il tente de la raisonner et de lui faire comprendre qu'elle ne peut porter seule tous les problèmes du monde. Être une femme est déjà un défi dans la société, être noire de surcroît augmente les difficultés et, en plus posséder des diplômes universitaires dans un milieu d'hommes qui ne réclame qu'un niveau collégial, c'est tout un contrat. En outre, que les menaces proviennent d'un Noir, cela ne saurait, aux yeux de Daniel, la rendre ridicule. Mais Jasmine trouve que cela ferait la part belle à la presse et à Boudrias et ses acolytes. Elle est prise entre deux feux et le constate : «Au poste, y a plus personne qui m'parle parce que j'veux pas signer leur pétition; pis les Noirs m'en veulent parce que j'suis dans la police» (plans I-314 et I-315). En effet, ses relations se dégradent avec Tony, son coéquipier, qui lui en veut de ne pas se montrer solidaire dans la cause de Martin, et reporte sa colère sur des citoyens noirs qu'il appréhende sans aucune raison valable (plans I-173 à I-183 et plans I-218 à I-256). Et quand

Jasmine commet une erreur dans le travail (plans I-317 à I-365), Tony se range, en ce cas-ci, du côté de Boudrias. On le voit au cours d'une intervention dans une querelle de ménage. Tandis que Tony s'occupe de faire embarquer l'homme dans son véhicule, Jasmine communique avec le poste et demande une voiture pour le transport de la femme et de la fillette traumatisée par la dispute. Jasmine signale le code 1007 et un flot de voitures, toutes sirènes hurlantes, déverse une quinzaine de policiers venus à leur secours. Elle avait mentionné le code d'urgence qui signale des policiers en danger au lieu du code 613 qui réclame un véhicule de transport. Or, toute erreur peut avoir des conséquences fatales dans le monde de la police dont les interventions reposent sur le principe de la sécurité des patrouilleurs pour la sécurité des citoyens. Cette erreur va placer Jasmine dans une position difficile au poste de police. Boudrias en profite pour marquer le coup. Il juge que le moment est venu de lui faire signer la pétition. Affaiblie par cette erreur, Jasmine ne pourra refuser, pense-t-il. Seules Mariette et Aline s'y opposent. Celle-là rappelle d'ailleurs à Boudrias une erreur bien plus grave qu'il avait lui-même commise. Mais Boudrias s'entête et pénètre dans le vestiaire des femmes où Jasmine, seule, se déshabille. Mais devant le refus de celle-ci, il se met en colère et menace (plans I-407 à I-422).

*Boudrias* : Je suis juste venu pour te donner un conseil d'ami. Quand y a une nouvelle recrue qui rentre dans l'service, là, c'est pas grave si elle fait des erreurs, on l'accepte ça. Y a une affaire par exemple qu'on a ben d'la misère avec, c'est qu'elle soit pas solidaire avec le reste de la gang. Fais, qu'aide nous donc à sauver Martin, pis mets donc ta p'tite signature sur lemême papier qu'tout l'monde, pis on n'en parlera plus, OK ?

*Jasmine* : J'suis une recrue, c'est vrai... mais quand j't'écoute, là, j'comprends pourquoi ça va tellement mal dans la police.

*Boudrias*: Fais-tu exprès pour me faire chier, toi ? N'oublie pas une affaire, m'en vas t'dire une chose, plus tu vas t'ostiner plus ça va faire mal quand ça va casser.

Cette erreur de code commise par Jasmine n'est pas non plus appréciée par ses supérieurs. Le lieutenant la sermonne sur la dissension qu'elle provoque dans l'équipe et les conséquences que cela entraîne pour la sécurité des policiers, tandis que

Vincelette, tutélaire, lui réaffirme sa confiance après lui avoir demandé de faire preuve de plus d'habileté et de souplesse dans ses relations avec ses collègues. Les attitudes révélées par cette erreur de code de Jasmine réfèrent au couple oppositionnel *Compréhension/Arrogance*. Vincelette est, pour Jasmine, le prolongement de la figure du Père dans le milieu de travail dont l'affection s'oppose à l'agressivité de Boudrias.

À partir de là, le récit suit deux lignes directrices : d'un côté, le rôle de la presse qui bénéficie d'informations de certains membres de la police qui préfèrent rester anonymes et qui permet au chroniqueur Morin de médire ou de calomnier Jasmine; le harcèlement systématique dont elle est victime au poste de la part de Boudrias; et les menaces anonymes dont elle est l'objet. D'un autre côté, le soutien de son père, de Vincelette, de Joseph, de ses amies Mariette, Jennifer, Aline, et les femmes haïtiennes du refuge.

Le pôle occupé par Boudrias, qui rejette la stratégie définie par le service de police à l'endroit des Noirs, adopte la stratégie de la taupe. Les attaques menées par Boudrias contre Jasmine ne portent, il est vrai, que sur la pétition, terrain de lutte partagé par tous les policiers. C'est la solidarité de tous les policiers qui est en jeu et le refus de Jasmine ne fait qu'envenimer sa situation. Mariette et Aline ont fini par respecter sa décision. Tony insiste encore (plans I-568 à I-620). Vincelette lui-même, dans son affection et son désir de la garder à cause de sa compétence, lui suggère, discrètement et habilement, de la signer (plans I-366 à I-390). Mais, sûre d'elle et du principe qu'elle défend, Jasmine s'accroche à son légalisme. L'acharnement de Boudrias qui, en apparence défend une cause juste, n'est que la partie émergée de l'iceberg. Les menaces anonymes se font plus pressantes, plus précises et plus violentes. Les fuites d'informations sont de plus en plus nombreuses, de plus en plus précises, et de plus en plus mensongères. Si la stratégie doit être celle de la taupe, il faut bien qu'elle atteigne sa cible et, pour ce faire, elle est bien obligée de se dévoiler d'une manière ou d'une autre. Mais en même temps, elle doit rester dans l'ombre car

l'enjeu qu'elle défend est à l'extérieur de la légalité. Jeu subtil qui consiste à souffler l'information à un journaliste, les informations de Morin sont toujours de sources policières, mais non identifiées; ou encore jeu machiavélique qui consiste à faire des menaces en se faisant passer pour un Noir (les dons de voyance de Jennifer le révèlent à Jasmine aux plans I-789 à I-817); et finalement, mieux encore, à poser des questions habiles et tendancieuses pour faire dire aux autres ce que l'éthique journalistique ne permet pas de dire. C'est le rôle de Morin, lors du «Spectacle pour la tolérance» de la chorale de la police, qui prend plaisir à attiser les passions entre les néo-nazis et les pacifistes et que dénonce Antonia (plans I-711 à I-767).

Le pôle occupé par Jasmine, qui a pour objectif de réconcilier la police avec la communauté noire, défend ouvertement ses positions. Il est dans la ligne de la politique prônée par le service de police. Malgré l'erreur de code qu'elle a commise, Vincelette renouvelle sa confiance à Jasmine (plans I-366 à I-390). Mariette la défend contre Boudrias qui veut «casser son c... de caractère» (plans I-391 à I-406 et plans I-420 à I-421) et la réconforte quand, à la radio, Morin l'accuse d'avoir mis la vie de ses coéquipiers en danger en faisant une erreur de code (plans I-613 à I-615). Aline lui prodigue son amitié (plans I-662 à 692), Antonia l'aide de son mieux en aidant la petite Chloé (plans I-482 à I-509) et lui offre l'occasion de se défendre (plans I-866 à I-871). Son père lui accorde toute sa confiance (plans I-820 à I-835) et l'aiguillonne au besoin (plans I-872 à I-878). Vincelette, de loin, continue de maintenir sur elle un regard protecteur (plan I-860), comme aux plans I-15 et I-17. Joseph veut la faire bénéficier de son expérience (I-621 à I-633) en lui donnant des conseils dans l'espace ouvert de la grande salle, comme aux plans I-14, I-16 et I-18. Mais de ces conseils, Jasmine n'en approuve pas l'orientation trop conformiste.

Ces deux pôles antagoniques adoptent des stratégies qui réfèrent aux champs passionnels *Authenticité/Dissimulation*. L'authenticité est ici la conviction de la justesse et de la légitimité d'un point de vue qui, pour triompher, doit se manifester au grand jour, s'exposer en exemple.

Le récit rebondit aux plans I-549 à I-552 quand Morin révèle à la radio que le service de police songerait à annuler le spectacle de la chorale à cause d'une manifestation de la communauté haïtienne. Mais on apprend le contraire, aux plans I-568 à I-620, lorsque Joseph déploie toute sa séduction pour convaincre Boudrias de participer au spectacle que tous ses collègues ont décidé de commencer par une chanson en créole. Boudrias s'indigne d'être le dernier à le savoir, mais se résigne à accepter. Ce spectacle est l'occasion de violents échanges verbaux entre pacifistes et néo-nazis, jetés l'un contre l'autre par le chroniqueur Morin. Jasmine, qui, la veille, avait reçu de nouvelles menaces au téléphone, est sur le qui-vive. Ces menaces annoncent une agression au spectacle (plans I-709 à I-710). Mariette perçoit sa nervosité et talonne son amie qui finit par cracher le morceau. Elle fait promettre, cependant, à Mariette de ne rien dire à leurs supérieurs. Elle serait une cible trop facile pour Boudrias si celui-ci apprenait qu'un Noir la menace. Elle ne serait plus crédible dans sa tâche d'harmonisation des relations entre le service de police et la communauté noire. L'agression annoncée a lieu au retour du spectacle. Chez elle, un homme masqué l'attend. Celui-ci a ligoté Daniel. Menacée d'un pistolet, Jasmine écoute, terrorisée, l'homme la sommer de signer au plus vite la pétition avant de la frapper violemment au menton (plans I-768 à I-788). Informés par Daniel, Vincelette et Joseph n'apprécient pas que Jasmine leur cache les menaces qu'elle reçoit. Cela constitue un manquement aux règlements (plans I-789 à I-817).

L'information-spectacle est rentable. Elle fait monter les cotes d'écoute, et Alexis ne veut pas se faire damer le pion par Morin. Aussi, quand sa relation tourne court avec Antonia, il revient sur sa décision de diffuser l'entrevue de la petite Chloé. Antonia est effarée devant la bassesse des motivations d'Alexis (plans I-634 à I-656). Dans la société, suite à l'affaire Casimir, la polarisation des rapports entre Noirs et Blancs se fait de plus en plus âpre. Les six plans I-657 à I-662 rappellent les trois plans I-11, I-12 et I-13 analysés dans la séquence d'ouverture. Ceux-là sont l'inverse de ceux-ci. D'abord, le nombre de plans est doublé; de trois, ils passent à six. Sur le



plan du contenu, ces six plans reprennent le thème de l'Autre, du Noir, mais il n'est pas ici modulé par un désir de l'Autre, désir qui, quelque part, est inclusion. Ce thème du Noir est rejeté dans l'extériorité. Ces six plans reprennent également le thème de l'obsession de Boudrias par Jasmine, mais sur le mode du rejet et non du désir, à cause des accointances de celle-ci avec les supérieurs hiérarchiques, thème qui avait été également posé dès le plan I-2. Sur le plan formel également, ces deux brèves séquences s'interpellent en s'opposant. Elles se déroulent dans des lieux comparables, un couloir, et ils sont filmés de manière identique, un travelling arrière en plan moyen, qui accompagne la marche des personnages, suivi d'un plan rapproché de Boudrias. Tandis qu'en I-11 à I-13, Boudrias et son ami, coéquipier d'Aline, étaient en avant-plan, dans ces six plans, ils se retrouvent en arrière-plan. Mariette et Aline sortent par une porte, à gauche de l'écran, et s'engagent dans le couloir de sortie en débouchant devant eux. Dans les plans I-11 à I-13, le coéquipier de Boudrias n'avait soufflé mot. Ici, c'est lui qui parle le premier, et Boudrias enchaîne. Ils parlent des Noirs et les deux filles mettent à jour les contradictions et la partialité de leurs propos. À la fin du dialogue, après que les deux coéquipiers sont partis, Mariette et Aline sont rejoints par Jasmine. Aline les invite au gogo-boy et elles s'y rendent. La sexualité présente dans les plans I-11 à I-13, passe, ici, de l'imaginaire au réel. Elle n'est plus un fantasme, ni désir dans le regard d'un homme pour une femme; elle est l'exhibition moqueuse de la femme pour la fatuité de l'homme (plans I-687 à I-690). L'inversion des deux séquences est aussi, finalement, une inversion dans l'ordre imaginaire. Ces six plans étalent au grand jour ce qui était implicite dans les trois premiers, et refoulent ce qui était désir transformé en expression de camouflage. La polarisation entre Noirs et Blancs est également suggérée à plusieurs reprises dans ce premier segment. Elle est dans les propos de Morin à la radio (plans I-80 à I-87; I-549 à I-552; I-593 à I-600; I-936 à I-965), dans la tension entre les deux communautés lors du spectacle pour la tolérance (plans I-711 à I-767). Elle est aussi dans la séquence où la directrice du refuge demande à Jasmine de signer la pétition

des Noirs (plans I-693 à I-708). Et, finalement, elle atteint son paroxysme quand un jeune Noir, Angelo, poignarde un employé de dépanneur pour une poignée de dollars (plan I-818).

Et c'est Jasmine et Tony qui le poursuivent. Le jeune Noir s'enfuit et traverse un parc. Jasmine débarque de la voiture et l'y pourchasse tandis que Tony, au volant, contourne le parc pour lui barrer la route. Jasmine l'intercepte au milieu du parc et lui passe les menottes. D'autres jeunes Noirs qui jouaient dans le parc tentent d'empêcher Jasmine de l'arrêter. Arrivé en renfort, Tony veut faire appel à l'escouade anti-gang. Jasmine l'en dissuade : «C'est un problème entre Noirs, laisse-moi m'en occuper». Jasmine discute avec les jeunes et leur prouve, en sortant une liasse de billets de la poche d'Angelo, que ce dernier ment lorsqu'il affirme qu'il ne voulait chiper qu'une pinte de lait pour son petit frère. Elle leur fait la morale et conclut : «Avec moi, il n'y a pas une justice pour les Blancs puis une autre pour les Noirs». Ils la laissent passer. Mais Tony, pris de panique, avait quand même demandé des secours. Jasmine se dirige vers la voiture quand, dans un vacarme de sirène, arrivent les renforts. Un jeune s'avance et Tony lui barre la route avec sa matraque. Le jeune lui crache à la figure et, à partir de là, une émeute éclate. Les jeunes lancent des projectiles sur les policiers et Boudrias est blessé à la tête (plans I-819 à I-892).

Jasmine n'a alors commis aucune erreur. Elle a réussi à contrôler la situation et à convaincre les jeunes. Si Tony n'avait pas appelé des renforts, rien ne se serait passé. C'est en ce sens qu'elle commence à rédiger son rapport (plan I-901). Mais Tony, qui a déjà remis le sien, a mis tout le blâme sur les jeunes, et il demande à Jasmine de s'accorder avec lui et de confirmer sa version des faits. Jasmine refuse tout d'abord, puis cède, et accepte de couvrir son coéquipier qui la remercie (plans I-906 et I-911). Cependant, celui-ci raconte également sa propre version des faits aux collègues (plan I-919). Jasmine s'en rend compte mais ne dit rien. Mais tous désormais, y compris Mariette et Aline, lui battent froid (plans I-915 à 917, I-940 et I-970 à I-971). Et lorsque, par une nouvelle fuite d'informations, les journaux et le

chroniqueur Morin s'emparent de l'événement, c'est, pour ce dernier, l'occasion de mettre en cause directement l'incompétence de Jasmine. Boudrias essaie encore d'en profiter pour faire signer la pétition par Jasmine qui, encore, continue de refuser (plans I-968 à I-970). Devant ce nouveau refus, Mariette s'interroge. Elle commence à douter de la version des faits rapportée par le chroniqueur Morin (plan I-972).

Une fois de plus, Jasmine se retrouve à un carrefour. Si elle dit la vérité, Tony en paiera le prix, et aucun de ses collègues ne le lui pardonnera. Si elle se tait, elle a quand même tout le monde à dos. Elle en discute avec son père qui lui accorde sa confiance quand elle dit qu'elle n'a pas fait d'erreur (plans I-920 à I-935), mais il l'aiguillonne quand, démoralisée, elle veut tout laisser tomber : «D'accord Jasmine, lâche tout, démissionne. C'est tout c'qui t'reste à faire. Comme ça tu vas leur donner raison à tous. Il n'y a pas de place pour une femme noire dans la police!» (plans I-972 à I-978). Son amie Antonia l'exhorte à se défendre et elle lui offre la possibilité de le faire publiquement à la télévision. Mais Jasmine sait qu'elle ne peut divulguer la vérité (plans I-966 à I-971). Au refuge des jeunes filles, Duviella, la directrice, la reconforte. Pour lui remonter le moral, elle a fait paraître, dans un hebdomadaire haïtien, un article éditorial très élogieux qui exprime la fierté de la communauté haïtienne pour la première policière noire de Montréal. Chloé et les autres jeunes filles l'entourent. Ces témoignages d'affection l'attendrissent et avivent sa sensibilité exacerbée par ses difficultés du moment. Jasmine craque. Elle éclate en sanglots. Elle ne veut pas d'une confrontation qui ne ferait qu'empirer la situation. Elle confie son impuissance à Duviella. Celle-ci l'encourage à se battre en imaginant ses propres moyens. L'image de ces petites filles haïtiennes abandonnées, sans famille, déjà fauchées par une vie qui a mal commencé, fouette son ardeur et ranime son sens des responsabilités. Elle demande l'aide de Chloé pour une émission à la télévision (plans I-979 à I-1001).

Vincelette le lui interdit sous peine de sanctions. Mais Jasmine lui réplique que, tout comme elle, il n'a pas le choix. Ses collègues ne lui en laissent pas d'autre

(plans I-1008 à I-1014). Tony est consterné. Aline prévoit déjà ce qui se passera quand Jasmine dira, en public, la vérité sur les émeutes du parc : «Elle a tout en mains pour nous blaster!». Mariette accuse Boudrias d'être allé trop loin dans son harcèlement pour la pétition. Ce dernier est le seul à rester calme et à prédire l'échec et la chute de Jasmine (plans I-1015 à I-1019).

Au studio de télé, Jasmine et Chloé attendent d'entrer sur le plateau. Un commis lui apporte un message. Jasmine l'ouvre distraitement, puis se raidit en le lisant : «C'est ton arrêt de mort» (plans I-1029 et I-1030). Aline, Tony, Boudrias et son coéquipier se sont rendus dans un bar pour suivre l'émission de Jasmine. Boudrias laisse tomber nonchalamment : «Mettons qu'elle vient de signer son arrêt d'mort, elle là!» (plans I-1046 et I-1047). Installée dans son salon en compagnie de Jennifer, Mariette n'entrevoit aucune issue pour Jasmine (plans I-1036 à I-1038). Dans son bureau, Vincelette s'installe devant le poste de télévision pour assister, impuissant, à l'inévitable catastrophe qui va arriver, tandis que Damien, qu'il a invité, est atterré par cette décision de sa fille qui risque de compromettre sa carrière. Seul Joseph, qui a eu vent de la réelle version des faits, comprend que Jasmine n'avait d'autre choix (plan I-1034). L'entrevue commence. Le premier épisode prend fin sur ce suspense.

### ***5.2.2 Deuxième segment : la coexistence***

La séquence II-1 à II-80 est la fin du premier segment et le début du deuxième. Elle est la suite de la séquence I-1029 à I-1034 avec laquelle elle n'en fait qu'une. Leur dissociation n'est que la conséquence de la division en épisodes de la télé-série. Les contraintes de la diffusion télévisuelle limitent la durée de chaque épisode et, pour maintenir l'intérêt du téléspectateur, le découpage de chaque épisode vise à susciter leur curiosité pour la suite de la série. Nous les regroupons donc en une seule séquence. Le premier épisode se termine sur des éléments qui annoncent un

affrontement entre Jasmine et la police via la télévision. Tous ses camarades et collègues prédisent que cet affrontement scellera la fin de sa carrière. En outre, une menace de mort lui parvenant juste avant son entrée sur le plateau de télévision aurait pu la mettre dans des dispositions belliqueuses ou d'évitement. Cette séquence, I-1029 à II-80, est construite sur le mode du syntagme parallèle. Tandis que l'émission se déroule, les spectateurs sont montrés regardant l'émission. En ce qu'elle annonce, le conflit est donc possible. Mais Jasmine choisit d'analyser la situation plutôt que de laisser parler sa rancœur envers les quelques collègues qui la harcèlent. Mieux, elle laisse parler le sentiment profond qui l'anime et qui a motivé son choix de carrière. Son objectif ne vise pas des individus mais une idée qu'elle a de la société. Et cette idée réside dans le pari qu'ont fait ses parents vingt-sept ans auparavant. De père québécois et de mère haïtienne, excentrée par rapport aux deux communautés qu'elle porte en elle, elle veut servir de pont entre elles. Aussi, elle refuse de se prêter au jeu de l'information-spectacle et démontre beaucoup d'empathie dans la compréhension des événements qu'elle a vécus. Elle reconnaît son inexpérience et ses erreurs ainsi que la méfiance que peut susciter chez ses collègues un policier qui soit *policrière*, noire, jeune recrue et diplômée d'université. Mais elle est sans complaisance face aux difficultés que vivent les Noirs dans la société, c'est la raison pour laquelle elle s'est engagée dans la police. Elle se donne pour objectif de changer les relations entre la police et la communauté noire. Comme l'ensemble de la société, la police n'est pas parfaite et elle inscrit son intervention, en tant que *policrière*, dans une logique d'inclusion, de compréhension, d'entente, de coopération et d'harmonie afin de restaurer la confiance perdue. Et ce serait faiblesse de croire que cet objectif découle d'une vulnérabilité de sa part. Magistrale prestation de Jasmine que tout le monde applaudit.

Cette séquence instaure la coexistence entre les deux termes conflictuels de la problématique qui se présente ici comme suit :

**Société pluriculturelle = Société monoculturelle**

La coexistence qu'instaure ce deuxième segment se vérifie dès la première séquence du deuxième épisode. Arrivée au poste le lendemain de l'émission de télévision, Jasmine est félicitée par tous ses collègues. En même temps, sa prestation qui instaure la coexistence a comme conséquence d'expulser les éléments perturbateurs et conflictuels du premier segment. Boudrias fait amende honorable en reconnaissant la justesse du point de vue de Jasmine mais en le circonscrivant à la capacité d'un individu, tout en niant, dans le même mouvement, cette capacité au groupe auquel elle appartient, les Noirs (plans II-81 à II-88). Le plus significatif est certainement la découverte de l'homme qui menaçait Jasmine. Le coéquipier d'Aline ne supporte pas la réussite de Jasmine et encore moins la sympathie qu'elle s'attire au poste. Seul avec Boudrias dans la cuisine, il donne libre cours à sa colère, l'accuse de baisser les bras et se vante même d'avoir usé de violence. Mariette qui passait devant la porte entend tout et comprend qu'il est l'homme qui menaçait Jasmine. Boudrias est consterné et le conduit sur le champ au bureau de Joseph (plans II-89 à II-125). Ce geste de Boudrias apparaît, au premier regard, étonnant et même incohérent. Nous y reviendrons.

Boudrias neutralisé, les conflits du premier segment extirpés, le récit bascule du côté des relations professionnelles et des rapports interpersonnels. La polarisation Boudrias/Jasmine se transforme en de nouveaux rapports qui élargissent le champ des rapports humains, jusque là confinés dans une opposition *Altérité/Identité* entre collègues policiers. Et les champs passionnels se transforment en de nouveaux rapports qui décrivent des éléments culturels, professionnels et sociaux:

Solidarité	Duplicité
Quête de soi	Certitude
Indépendance morale	Dirigisme
Liberté	Angoisse
Raison	Répression
Convivialité	Rivalité

La coexistence ne signifie pas la fin des conflits mais leur transposition modale. L'arrogance de Boudrias se transforme en opportunisme et en duplicité. Le vrai visage du coéquipier d'Aline mis à nu, Boudrias s'empresse de s'en dissocier et de le dénoncer à ses supérieurs. La stratégie de la taupe est transférée de l'un à l'autre. Par opposition, quand Jasmine apprend que Tony entretient une relation amoureuse avec une prostituée, elle tente plutôt de l'aider et de le protéger. Ces deux événements réfèrent aux champs passionnels *Solidarité/Duplicité*.

Au cours d'une intervention policière qui constate l'assassinat de la jeune prostituée Sandy, Boudrias autant que Jasmine, surprennent Tony dans les bras d'une fleur de trottoir. Boudrias tente d'utiliser cette information à son profit en faisant chanter Jasmine. Il sait que celle-ci a vu la même chose que lui entre Tony et la prostituée Lolita. Si elle, la coéquipière de Tony est au courant, et qu'elle ne le dénonce pas, elle sera accusée de complicité car les règlements de la police interdisent ce genre de relations. Alors, il lui propose d'échanger son silence contre une soirée à la chandelle en tête à tête. Le thème du désir de Boudrias pour Jasmine esquissé dans la première séquence du premier épisode, et étouffé aux plans I-657 à I-662, refait surface et constitue un des signes les plus évidents de la coexistence. Mais cette coexistence n'est qu'une trêve qui permet aux parties de mieux se préparer à l'affrontement. En effet, la réapparition de ce thème corrélée à son rejet aux plans I-657 à I-662 ainsi que l'amende honorable faite à Jasmine par Boudrias du bout des lèvres après l'émission de télévision, associée à la réserve dont il l'accompagne, à savoir que la force est le seul langage à utiliser avec les Noirs (plan II-83 à II-86), tout autant que sa dénonciation du policier qui menaçait Jasmine, doivent être lus en liaison les uns avec les autres. Ce sont des faits en apparence contradictoires mais qui révèlent la stratégie de camouflage utilisée par Boudrias.

Ce thème du désir est une constante chez Boudrias. Si ce thème était évacué aux plans I-657 à I-662, la séquence suivante (plans I-687 à I-690) révélait le fantasme de l'homme en l'exhibant comme orgueil masquant sa faiblesse. Et cet

homme, le stripteaseur, par un effet de transfert, n'est autre que Boudrias lui-même. Ce retour de ce thème est également un retour au fantasme, à l'imaginaire. Boudrias n'a plus seulement le désir de Jasmine. Il désire aussi Mariette. Il lui envoie des fleurs sous prétexte qu'il apprécie son partenariat mais quand celle-ci refuse ses avances, il commet un geste déplacé qui oblige Mariette à déposer une plainte de harcèlement sexuel contre lui. La coexistence est donc marquée par un déplacement des attaques de Boudrias. De Jasmine, sa cible se reporte sur les amies de celle-ci. Libérée en quelque sorte de la pression de ses collègues, Jasmine se concentre sur ses relations amicales et interpersonnelles ainsi que sur ses activités professionnelles. Les deux sont liées et le talent et l'efficacité qu'elle va démontrer dans les dernières rejauront de façon bénéfique sur les premières.

Le refus de Jasmine de dénoncer Tony est l'occasion d'un examen de la thématique de la prostitution. Pour Tony qui vit avec Armande *alias* Lolita, la cause de la prostitution ne réside pas dans le besoin d'argent pour de la drogue ni dans un désir sexuel pervers mais dans un manque d'affection, issu d'une structure familiale défaillante qui laisse les enfants livrés à eux-mêmes. En disant cela, il pense à ses propres filles qu'il n'a pas revues depuis quinze ans. Le point de vue de Mariette est différent. Elle a vu sa soeur, qui se trouvait moins belle qu'elle, tomber amoureuse jusqu'à l'aveuglement, d'un homme qui profitait d'elle en l'entraînant dans la drogue et la prostitution. Pour Mariette, quelles qu'en soient les causes, la réalité de la prostitution est celle des paradis artificiels qui étourdissent et masquent, sans l'étouffer tout à fait, un sombre itinéraire, une vie brisée qui aboutit bien souvent au tombeau, par assassinat comme Sandy ou, comme sa soeur, par suicide. Et c'est cette réalité qu'elle oppose au point de vue moraliste de Jennifer pour laquelle la prostitution n'est qu'une question de prix. Chacune a son prix, et il serait plus sain de vendre son corps que son âme. Illusion qui ignore que la prostitution est inséparable du monde interlope de la criminalité. C'est la première expression, interne à la société d'accueil, des champs passionnels *Liberté/Angoisse*.



Dans l'économie générale du récit, la fonction narrative de la séquence de la prostitution joue à un triple niveau. Elle est d'abord un ressort qui sert de faire valoir à Jasmine. Ensuite, elle permet de révéler la duplicité de Boudrias. Et enfin, elle est mise en relation avec le point de vue des immigrants sur la société québécoise comme conséquence extrême de la liberté individuelle dont le prix à payer serait trop élevé.

Malgré tous les avis contraires, Jasmine ne dénonce pas Tony. Cependant, elle veut l'aider à s'écarter de Lolita. Elle tente de retrouver celle-ci pour la persuader de le quitter et ses recherches la conduisent à rencontrer la mère de Sandy et la soeur de celle-ci, Caroline. Quand, par hasard, chez Tony, elle retrouve celui-ci en compagnie d'Armande qui se présente comme Lolita, d'abord médusée, elle est ensuite subjuguée, en les écoutant, par la profondeur de l'amour qui les lie. Mais elle mesure en même temps, au fil de ses rencontres individuelles avec elle, la difficulté qu'elle éprouve à rompre avec son passé. C'est le point aveugle de sa vie; elle ne voit pas ce qu'elle fait de mal, malgré les risques qu'elle fait courir à Tony. Parce qu'elle n'a pas dénoncé Tony, Armande se tourne vers Jasmine pour lui demander son aide. Caroline connaît l'assassin de sa soeur Sandy et Armande souhaiterait que Jasmine les aide à le mettre sous les verrous. Celle-ci réussit à convaincre ses supérieurs, et une opération est montée. Travesties en prostituées, les policières du poste 35 se mêlent aux consœurs de Sandy et d'Armande sur la portion de trottoir convoitée par la bande rivale des Américaines. Aidées de leurs partenaires masculins postés en embuscade, elles appréhendent l'assassin quand celui-ci se découvre en les menaçant du même sort que Sandy.

Dans l'espoir que Jasmine et Mariette écopent d'une suspension, Boudrias dénonce Tony. Mais il manque son coup. Suite à la plainte de Mariette, Joseph la lui retire comme coéquipière et suspend sa demande de promotion comme sergent. Mais Vincelette donne quarante-huit heures à Tony pour sortir Armande de sa vie. Au bord du désespoir, celui-ci songe au suicide. C'est l'élément déclencheur qui incite Armande à rompre avec son passé. Tony réintègre son poste et il épouse Armande.

La solidarité dont Jasmine a fait preuve à l'endroit de Tony, dans ce moment difficile de sa vie intime, se manifeste également quand celui-ci est atteint dans sa vie professionnelle. La vie de couple de Tony et Armande ne coule pas de soi. Jeune et habituée à faire la nouba, Armande sort souvent. Et Tony est, plus souvent qu'autrement, au travail, en patrouille ou simplement en train de prendre un verre avec les collègues, accroché au téléphone tentant de la rejoindre ou de vérifier si elle est rentrée. Il est l'objet de tous les sarcasmes de Boudrias sur la vie passée de sa conjointe. Et il pense à la retraite. Cependant, Vincelette refuse sa démission et lui accorde quinze jours de congé. Il les passe à chasser en forêt, loin de tout, afin de faire le point sur sa vie. Mais au cours d'un vol de banque, la caméra de surveillance photographie la partie inférieure du visage d'un des malfaiteurs quand Bernadette Morin, une des caissières, tente de voir le visage de son agresseur en remontant sa cagoule alors qu'il la menaçait d'une arme. La banque est dirigée par M. Aboukarim, père de Leyla qui est une amie et partenaire de volleyball du cercle des amies de Jasmine. Damien Rocheleau, le père de Jasmine, est le responsable de la sécurité de la banque. Il y a trouvé un emploi pour sa jeune conjointe, Marie-Joly. Sur la bande de la caméra de surveillance, tout le monde reconnaît Tony qui est formellement identifié par Bernadette et Marie-Joly. Jasmine, elle-même, convoquée au bureau de Vincelette, y voit une moustache semblable à celle de Tony sans pour autant l'identifier. Elle ne veut tout simplement pas y croire. Et pourtant tous les faits accablent Tony. L'argent déposé et retrouvé dans un casier de la gare suite à un coup de téléphone reçu par Jasmine révèle la signature de Tony sur le coupon de caisse. Tony est accusé et suspendu de la police. Malgré tous ces indices et ces faits, Jasmine croit à l'innocence de son coéquipier. Malgré son passé de joueur et de buveur, Jasmine croit en la sincérité de Tony qui lui affirme cette innocence. Contre les directives de ses supérieurs, Jasmine mène une enquête parallèle et convainc Mariette de l'aider. Elle multiplie les démarches auprès de M. Aboukarim et de Marie-Joly, obtient l'aide de Jennifer et de Leyla, et finit par dévoiler la complicité de Bernadette

qu'elle piste jusqu'aux auteurs réels. En prouvant l'innocence de Tony, elle manifeste d'une part sa solidarité indéfectible envers ceux que son flair et sa connaissance de la nature humaine lui désignent comme des êtres de foi et, d'autre part, elle démontre ses talents de policière, son professionnalisme. Elle acquiert ainsi dans le métier le respect de ses collègues.

Être de cœur et de tête, Jasmine n'est cependant pas toujours infaillible. Comme Jennifer, qui le sait et qui le dit, on est toujours plus avisé en ce qui concerne les autres. Ou encore, comme le dit le proverbe, nul n'est prophète en son pays. Quand son père lui présente sa nouvelle compagne, Marie-Joly, une jeune Haïtienne du même âge qu'elle, Jasmine pique une crise de jalousie. Elle la perçoit comme une jeune fille qui se fait entretenir et passe complètement à côté de sa détresse et du réconfort que lui apporte son père. Damien est conscient des limites de sa relation avec Marie-Joly. Mais, jeune fille violentée dans son enfance, il lui accorde tout le soutien dont il est capable afin de l'aider à passer au travers des souffrances qui minent son équilibre psychologique et affectif. Et quand Marie-Joly, lasse de subir les insultes de Jasmine, se trouve dans l'obligation de lui dire les raisons qui l'accrochent à son père, celle-ci se sent honteuse de ses mesquineries, et elles deviennent amies. Au carnaval antillais où Jasmine rencontre Chloé, cette dernière lui reproche de les avoir laissés tomber, elle ainsi que sa mère, en dépit de toutes les promesses qu'elle leur avait faites. Et dans une école où elle participe à une rencontre entre policiers et étudiants, elle est prise à parti par un jeune Haïtien, Marcel, qui, au carnaval antillais, avait attiré son attention en chantant le culte de la race noire. Il remet en cause les fondements mêmes de la mission que s'est assignée Jasmine de servir de pont entre la police et la communauté noire en exposant, avec hargne et agressivité, une réalité de pauvreté et de discrimination qu'elle ignore totalement. Et il conclut en niant sa capacité à jouer ce rôle : «Une Blanche ferait la même job que toi. On verrait pas la différence! Penses-y». Dans la description des discriminations vécues par les Noirs, Marcel avait eu le soutien de Michaël, un travailleur social qui intervient auprès des

jeunes Haïtiens, et ancien condisciple de classe de Jasmine à l'université. Ce dernier lui apprend qu'il a trouvé un emploi pour Anita, la mère de Chloé. Jeune délinquant, ayant déjà eu des démêlés avec la police, Marcel est le fils du directeur de l'école qui ne sait plus trop quoi faire pour le ramener dans le droit chemin. Son approche pédagogique et éducative, inspirée des méthodes répressives de son aire culturelle d'origine, n'ont aucune prise sur son fils qui les déjoue habilement en faisant appel aux valeurs et aux lois du Québec qu'il a intégrées. Le choc des cultures entre parents et enfants chez les immigrants est ici manifeste. Ce choc des générations décrit entre Marcel et son père est redoublé par la description de celle entre Rachel et le sien qui refuse à sa fille le droit de définir son avenir en voulant lui imposer un choix de carrière conforme à ses propres ambitions. Ce contrôle sur la vie des enfants va jusqu'à nier les lois du pays d'accueil. Les champs passionnels *Indépendance morale/Dirigisme* manifestent le choc culturel vécu par les immigrants. Si la loi comporte des sanctions, elle a aussi une fonction pédagogique qui se révèle quand Jasmine tente de raisonner le père de Rachel. Jasmine rejette également l'approche répressive que lui suggère le père de Marcel et préfère la persuasion à la sanction. Elle n'approuve pas Marcel, loin de là. Après la séquence de l'école, Marcel retrouve Jasmine au dépanneur où travaille Anita. Il se moque d'elle, l'agace, la provoque. Elle réussit à garder son calme, mais il va trop loin quand il s'en prend au propriétaire du dépanneur, et Tony le conduit au poste de police. C'était sans compter avec son passé de jeune voyou. Et Jasmine n'hésite pas à le gifler quand il s'en prend à la dignité d'Armande venue rendre visite à Tony. Marcel l'avait connue quand elle était Lolita. Cependant, même quand il commet une infraction en entrant chez elle par effraction, Jasmine refuse de porter plainte et de l'incarcérer. Ce travail pédagogique qu'elle mène auprès d'Anita et de Chloé, de Marcel et de Rachel lui vaut le surnom de «Mère Jasmine» par ses collègues. Mais au cours d'une bagarre avec des skinhead, Marcel est blessé. Il a eu la vie sauve grâce à l'intervention d'un policier, encore plus grièvement blessé que lui. À l'hôpital où Jasmine leur rend visite, elle fait apparaître à

Marcel la futilité de sa colère, l'inanité de son racisme envers les Blancs et de sa rancœur envers la société. Marcel éclate en sanglots, et ce courage qu'il démontre en pleurant devant elle lui fait percevoir chez lui une étincelle de sensibilité encore vivace, susceptible de le conduire, si elle est bien canalisée, sur une autre voie. Et Marcel apportera à Jasmine autant qu'elle lui donnera. Orpheline de mère, Jasmine a grandi avec son père. La liaison de celui-ci avec Marie-Joly avait déjà questionné sa double appartenance. Et maintenant, Marcel lui présente un miroir qui lui révèle non seulement son ignorance de la réalité des Noirs, mais, bien plus encore, son oubli d'elle-même en raison d'une enfance trop tôt fissurée par la perte d'une mère. Cette faille affective enfouie dans le cocon d'une enfance dorée, aujourd'hui l'interpelle et la dispose à se jeter dans les bras de celui qui en est le témoin qui s'ignore. Effrayée par son acte, Jasmine se demande comment elle va se sortir de ce guêpier. Marcel a dix-neuf ans et un casier judiciaire. Opportuniste et roublard, Marcel se procure les clefs de l'appartement de Jasmine auprès Damien et s'installe chez elle. Il tente d'abord de la faire chanter quand elle découvre le pot-aux-roses en rentrant du travail; mais devant son inflexibilité, manipulateur, il s'apitoie sur lui-même et Jasmine cède au chantage affectif. Son poste est en jeu si l'existence de cette relation arrive aux oreilles de ses collègues. Tête brûlée, Marcel veut le faire savoir et se présente au poste 35 pour «parler à sa blonde». Le policier qui lui avait sauvé la vie venait de mourir des suites de ses blessures. Situation explosive pour Jasmine dont la trahison apparaîtrait à ses collègues déjà montés contre ce jeune délinquant responsable, selon eux, de la mort d'un des leurs. En retrait de ses collègues, Jasmine lui fait signe mais Joseph surprend leurs regards. Contre les ordres de son supérieur, Jasmine maintient sa relation avec Marcel. Cette relation inavouable découle d'une double quête dans laquelle Jasmine est engagée. L'une, explicite, qui a trait à sa vie professionnelle et qui consiste en un travail pédagogique et, l'autre, moins implicite qu'ignorée jusqu'alors, qui procède d'une interrogation identitaire que des événements de sa vie professionnelle et privée ont fait surgir du plus profond d'elle-même. Cette

dichotomie vécue en toute sérénité jusqu'ici crée une interaction conflictuelle entre deux aspects de sa vie qui viennent se percuter. Elle résoudra ce conflit avec brio. Les champs passionnels *Quête de soi/Certitude* permettent de saisir les rapports que Jasmine entretient avec Marcel. Ce dernier a des relations antagoniques avec la société d'accueil. Sa certitude identitaire l'enferme dans sa communauté et l'empêche d'aller vers les autres. Sa chanson apologétique sur les Noirs en témoigne. La bataille avec les skinhead est aussi le signe et l'indication qu'il n'entretient de rapport qu'avec les éléments les plus radicaux et marginaux de la société, tout autant que lui enfermés dans leur certitude. Jasmine va sortir Marcel de ce ghetto culturel et moral pour le conduire sur le chemin de l'ouverture et de l'harmonie. C'est le sens de la chanson qui exalte la solidarité qu'elle lui propose de chanter publiquement en spectacle multiculturel.

Cette certitude identitaire de Marcel est aussi et d'abord, celle de son père et du père de Rachel. Ceux-ci, première génération d'immigrants arrivés au Québec à l'âge adulte, perçoivent la société, et agissent en fonction des codes culturels de leur pays d'origine. Or, ces codes sont inopérants dans leur nouvelle société; mais incapables d'intégrer les nouveaux, ils adoptent un comportement schizoïde, du moins en ce qui concerne le père de Marcel qui ne comprend pas pourquoi, à un moment donné, on lui accorde les équivalences de ses diplômes. Il est aujourd'hui directeur d'école, ce qui manifeste une adaptation fonctionnelle à la société. Mais ses rapports avec son fils révèlent une inadéquation culturelle. Quant au père de Rachel, il vit une régression identitaire qui le coupe de la société d'accueil.

Cette certitude identitaire est aussi celle d'Aboukarim, le père de Leyla. Tout comme celui de Marcel qui critique la trop grande liberté dont jouissent les enfants, Aboukarim se cantonne dans sa culture musulmane et vilipende cette permissivité et ce laxisme qui règnent dans la société québécoise. Il le dit sur les ondes de la télévision dans une émission animée par Antonia pour célébrer la semaine islamique. Ses contradicteurs lui opposent l'asservissement de la femme à la loi de l'homme, le

fanatisme et le terrorisme dont l'Islam serait le fer de lance. Le machisme du monde musulman est décrit dans les multiples conquêtes féminines dont se vante un des invités arabes, tandis que la perception biaisée du monde musulman par les Occidentaux est décrite dans les propos stéréotypés d'une invitée québécoise tout aussi fanatique que les fanatiques musulmans qu'elle dénonce. Louis Desroches, responsable de l'application d'un plan de police communautaire sur le territoire de la communauté urbaine de Montréal, est conviée par Antonia pour conclure ce débat. Au-dessus de la mêlée, il situe le problème dans une perspective citoyenne. Montréal est désormais une ville où se côtoient des cultures d'origines multiples et des religions différentes. Il s'agit donc de jeter les bases d'une culture commune fondée sur des valeurs laïques auxquelles tout le monde adhère comme le respect de l'autre, l'égalité des sexes, la compassion, etc. Jasmine qui assiste à l'émission apprécie particulièrement ce discours qui la rejoint dans ses aspirations profondes. Mais Naoual, fille d'Aboukarim, qui écoute l'émission en compagnie de sa soeur Leyla et de sa mère, n'apprécie pas du tout les propos de son père. Et les situations vécues par Marcel et Rachel esquissées précédemment et qui servaient davantage à illustrer le parcours de Jasmine, seront décrites de manière circonstanciée entre Aboukarim et sa fille Naoual.

Les champs passionnels *Indépendance morale/Dirigisme* sont repris ici au niveau des déchirements que vivent les enfants d'immigrants. Ils ont pour pendants les champs passionnels *Liberté/Angoisse*. Aboukarim protège sa famille de l'influence culturelle québécoise. À la fête organisée chez Jasmine pour fêter l'innocence de Tony, il invente une raison pour excuser l'absence de sa femme et de Naoual, et n'amène que sa fille Leyla déjà impliquée dans le dossier. Il jette un regard désapprobateur sur Jasmine et ses amies qui portent le bikini et interdit à Leyla, qui en avait bien envie, de danser avec elles. Il avait même menacé de retirer son aide à Jasmine dans l'affaire de la banque quand il avait appris que Tony vivait avec une ancienne prostituée. Sa fille Naoual vit entre deux mondes, celui de sa famille

musulmane et celui de l'école québécoise laïque. Elle a intégré les valeurs de la société québécoise dans laquelle elle vit, et est en rupture avec celles que perpétue son père dans la famille. Le matin, en allant à l'école, elle s'habille comme le veulent ses parents pour sortir de la maison, mais sitôt à l'extérieur elle troque tenue vestimentaire classique pour minijupe et pantalon jeans étriqué. Elle est amoureuse d'un camarade de classe. Elle vit cet amour avec toute l'intensité et toute la passion de l'adolescence. Quand, un soir, elle se donne à lui dans le désir et la culpabilité, un sentiment de faute et de peur l'envahit. Comme si l'offense marquait son front, elle n'ose rentrer chez elle faire face à son père, et erre dans les rues. Cette fugue met la famille au désespoir. La mère accuse les amis et la société qui dresseraient Naoual contre sa famille et sa religion. Le père préfère croire à un enlèvement plutôt qu'à un acte délibéré de sa fille. L'attente est longue et Leyla les supplie de faire appel à la police. Externaliser cette épreuve familiale est vécu par Aboukarim et sa femme comme une honte et une humiliation, d'autant plus que leurs réflexes culturels les inclinent davantage à la méfiance qu'à la collaboration avec la police. Aboukarim n'accepte que parce qu'il avait jadis aidé Jasmine à innocenter Tony. Leyla tente de trouver un équilibre entre les deux réalités. Elle apprécie l'ouverture de cette société qui lui offre la possibilité de pratiquer sa religion et elle respecte en retour ses coutumes et modes de vie. Si Naoual vit cette dichotomie au niveau de la sensibilité, Leyla tente de réaliser une synthèse au niveau intellectuel. Elle cherche à concilier sa famille avec la société d'accueil et sert de tampon entre ses parents et sa soeur. Elle porte le voile qui n'est ni signe de soumission de la femme, ni symbole de violence terroriste des intégristes, mais distinction et affirmation d'une foi. Elle accepte pour elle-même les valeurs de l'Islam dépouillées des interprétations machistes et des utilisations politiques et s'interroge sur la responsabilité qui incombe aux jeunes dans cette société libérale, peut-être stimulante pour les plus forts, mais qui requiert un coût trop élevé pour la majorité, selon elle. Elle partage l'angoisse de son père face à cette liberté qui paraît sans limites. Elle s'oppose au point de vue de Jasmine qui voit



chez Naoual un rejet de l'Islam. Pour elle, la religion n'est pas ici en cause. En effet, Naoual a grandi avec les valeurs culturelles du monde arabe transmises par la famille, et elle vit son acte sur le mode de la culpabilité tout en refusant la punition de cet acte par son père, parce qu'elle aspire à vivre selon les valeurs de la société d'accueil qu'elle n'a pas encore assimilées. Cette jonction que Naoual tente d'effectuer est vécue dans la douleur et la révolte car l'amour qu'elle porte à son père ne rencontre qu'incompréhension et réprobation. Quand Mariette la retrouve flânant dans un parc, Jasmine accueille l'adolescente avec l'affection d'une amie, la compréhension et toute la sensibilité d'une femme. Mais Naoual est terrorisée à l'idée que la perte de sa virginité soit connue de son père. Au poste de police, Aboukarim répète le comportement du père de Rachel lorsqu'il affirme que «personne ne me dira comment éduquer ma fille dans ma maison». L'angoisse que provoque chez lui le choc culturel avec la société québécoise l'empêche de saisir la possibilité qu'il aurait de jouer un rôle autre que celui qu'il connaît auprès de sa fille. Il n'en est tout simplement pas capable. Il écoute sans entendre les mises en garde légales que lui adressent Corine et sa collègue Fatima, interprète de l'arabe, sur les châtiments corporels. En leur présence, il accueille affectueusement sa fille qui se jette dans ses bras, mais à la maison il donne libre cours à sa colère et lui administre une sévère correction. La véhémence de ce blâme pousse Naoual au désespoir. Et elle pleure sa douleur dans les bras de sa soeur avant de fuir à nouveau la maison familiale. Et au segment suivant, Jasmine paiera un prix élevé pour la récupérer.

Ce parcours de Jasmine illustre bien les champs passionnels *Raison/Répression*. Elle a réussi la réhabilitation de Marcel que tout le monde voulait incarcérer. Elle a aidé Tony et Armande à construire une relation digne et raisonnable, évitant ainsi son expulsion de la police. Elle l'a sauvé de la prison quand tout le monde l'avait déjà condamné. Elle incite Anita, qu'elle avait incarcéré et qui à présent travaille, à envoyer sa fille à l'école, à lui faire prendre des cours, afin d'assurer son avenir. Quand des jeunes Blancs sont importunés par la musique de

jeunes Noirs à la terrasse d'un Dunkin'Donut, elle trouve un moyen de rétablir une harmonie entre eux. Ce travail de prévention est à l'opposé des actions et des idées de Boudrias. Opportuniste et fourbe, il ne rougit pas, après avoir dénoncé sa relation avec Lolita, de se présenter au mariage de Tony sans y être invité. Il se paie même l'arrogance d'ironiser sur la vie passée d'Armande. Lors de la mise en accusation de Tony, il ne se donne même pas la peine d'écouter le point de vue de Jasmine. Sa condamnation est si radicale qu'elle frise le mépris; pire, elle est indifférence. Quand deux jeunes, accusés d'avoir violé une jeune fille de onze ans et battu à mort la soeur de celle-ci, sont amenés au poste, le réflexe de Jasmine est d'essayer de comprendre les raisons de cet acte, tandis que celui de Boudrias est d'exprimer sa colère et son désir de les passer à tabac en retour. Par ailleurs, Boudrias n'a jamais cessé de percevoir Jasmine comme une Autre, qu'il renvoie toujours à une identité ethnique dans laquelle elle serait enfermée et qui la prédisposerait, automatiquement, à prendre fait et cause pour les Noirs en toutes circonstances. Il s'étonne de la gifle appliquée par elle à Marcel, étonnement non montré mais noté par Aline et donc, narrativement marqué. Ou encore, comme le dit Isabelle, son travail ne peut être bien fait qu'avec les ethnies.

L'introduction d'Isabelle à la séquence V-488 à V-542 est le noyau narratif qui annonce la fin prochaine de la coexistence. Il y a des similitudes entre sa présentation et celle de Jasmine à la séquence I-1 à I-21. Comme cette dernière séquence, elle se déroule dans la salle de réunion. Elle est présentée par Joseph. Celui-ci a un aparté avec Jasmine. Certains personnages agissants sont identiques, Jasmine, Boudrias, Aline, mais dans des rôles différents et même inversés en ce qui a trait au thème de la sexualité qui y est présent également. Comme la première séquence aussi, elle est structurée autour de deux espaces. Si là s'arrêtent les similitudes entre ces deux séquences, elles n'en ont pas moins pour fonction d'opposer ces deux personnages. Contrairement à la séquence I-1 à I-21, le premier plan est un panoramique gauche-droite qui va du fond de la salle, montrant les patrouilleurs assis, pour aboutir à

Joseph en arrière-plan debout près de son bureau, conjoint à Isabelle. Joseph commence en voix off avec les mêmes mots qu'en I-1 : «Attention tout le monde». Dans ce premier plan, V-488, Joseph indique qu'Isabelle vient de la police de Laval. Tout comme Jasmine était montrée dès le deuxième plan de la séquence I-1 à I-21, Isabelle est montrée dès le second plan de cette séquence, mais seule, tandis que Jasmine était associée à Joseph. Ce deuxième plan qui isole Isabelle inaugure une suite de quatre gros plans, V-489 à V-492, qui consistent en un jeu de regards entre elle et Jasmine. En V-489, le regard d'Isabelle, est posé, de biais, sur Jasmine. En V-490, cette dernière le lui rend avec un sourire. Jasmine la regarde avec admiration dans le jeu de regards qui s'ensuit aux trois plans suivants, tandis qu'en voix off Joseph introduit le palmarès impressionnant d'Isabelle : «Isabelle a déjà beaucoup d'trophées à son actif même si ça fait juste quatre ans qu'elle est diplômée». Puis vient le début de la liste de ses exploits dont la récitation commence sur deux plans (V-493 et V-494), dont le premier est un plan d'ensemble montrant Joseph et Isabelle de face en arrière-plan et, en avant-plan, assis et de dos, les patrouilleurs. Le second est un plan rapproché de Joseph. Ce sont deux plans charnière qui assurent la transition de la relation Jasmine-Isabelle à la mise en relation d'Isabelle avec Boudrias. Le plan suivant, V-495, est un panoramique inorthodoxe, droite-gauche, qui rappelle celui du plan I-8. Il est également, comme lui, le huitième plan de la séquence. Il est donc marqué tant du point de vue narratorial que sémantique. Ce plan V-495 va d'Aline à Boudrias et cette association n'est pas fortuite, nous le verrons sous peu. La fin de ce plan, qui montre Boudrias regarder Isabelle, marque le début d'un champ-contrechamp entre eux deux. En V-496, Isabelle lui rend son regard et esquisse un sourire. En V-497, celui-ci continue de la regarder et cligne des yeux. Ce plan V-497 est aussi celui qui termine la liste des exploits d'Isabelle. Le plan suivant, V-498, en scelle la fin. C'est un autre plan charnière qui montre Isabelle de dos face aux patrouilleurs et Joseph, en voix off et hors-champ, termine sa lecture, dans ce plan, par des «etc., etc.». Le plan suivant, V-499, est un double panoramique, d'abord

droite-gauche puis gauche-droite, qui va d'Isabelle à Joseph et de Joseph à Isabelle, celui-là souhaitant la bienvenue à celle-ci, suivi d'un plan moyen, V-500, des deux se serrant la main. Dans ce téléfilm, le réalisateur utilise le panoramique droite-gauche de façon marquée. Ce double panoramique en un seul plan s'oppose aux deux premiers effectués en I-5 et I-8 dans la première séquence. D'abord, les deux panoramiques de la première séquence sont disjoints. Le premier panoramique, celui en I-5, va de gauche à droite et l'inorthodoxie droite-gauche est contenue dans le second panoramique, celui en I-8. Dans cette séquence du deuxième segment, les deux panoramiques sont concentrés dans le même plan et sa direction en est inversée. L'inorthodoxie est contenue dans le premier panoramique. Double opposition qui sera révélatrice des relations ultérieures entre les deux personnages que ce plan met en relation. Les trois plans suivants sont consacrés aux applaudissements des patrouilleurs et montrent Aline en V-501, Jasmine et Mariette, souriantes, en V-502 dans un panoramique gauche-droite, et, en V-503, une vue d'ensemble de la salle comme en V-493. Le plan suivant, V-504, dans lequel Joseph annonce qu'Isabelle fera équipe avec Boudrias, consacre ce qui était annoncé dans le jeu des regards entre Isabelle et Boudrias en V-495 à V-497. Les deux suivants sont un champ-contrechamp qui esquisse un raccord de regard entre Isabelle et Boudrias, comme pour sceller une entente déjà évoquée. Le suivant, le plan V-507, est un premier et timide révélateur de ce qui était annoncé dans le panoramique droite-gauche du plan V-495. Tandis que dans la séquence I-1 à I-21, Aline était tenue à l'écart de la narration, ici elle intervient : «Ouh! Piton, watch tes couilles! Arrange-toi pas pour perdre le peu qu't'as parce que...Huuuum...!»). Cette exclamation d'Aline s'étale sur cinq plans. Elle commence à la fin de V-505, qui constitue avec le V-506, le jeu de regards entre Isabelle et Boudrias, traverse le V-507 qui montre Aline elle-même, narquoise, recouvre les deux plans suivants, le V-508 qui montre Mariette levant les yeux au ciel d'étonnement avant de les baisser de dépit, et le V-509 qui présente Boudrias qui accuse la plaisanterie avec superbe. Cette boutade d'Aline est une

première étape dans le rôle qu'elle va jouer dans cette séquence. Elle annonce le thème de la sexualité qui sera développé plus tard, et elle révèle le surnom de Boudrias que celui-ci expliquera à Isabelle. En outre, tout comme la première séquence du premier épisode, celle-ci se divise en deux espaces dont le premier est constitué de l'espace fermé de la salle de réunion et le second de celui ouvert de la grande salle. Mais un premier indice marque une différence dans la structuration de ces deux espaces ici et là. La séquence I-1 à I-21 montre les personnages traversant la porte qui sépare les deux espaces. Dans cette séquence, le plan V-510 qui marque la fin de la présentation d'Isabelle et assure la transition entre les deux espaces, se déroule à l'intérieur de la salle de réunion. Et le plan suivant, le V-511, se situe déjà dans la grande salle, escamotant la porte, marquant ainsi une disjonction entre les deux espaces. Ce plan cadre Boudrias et Isabelle en plan rapproché tandis que la transition qui se faisait dans la traversée de la porte à la séquence I-1 à I-21 cadrerait Boudrias et le coéquipier d'Aline en plan moyen, ce coéquipier dont on sait le rôle qu'il a joué par la suite. Redondance inscrite dans les codes cinématographiques qui signale la parenté de son rôle avec celui d'Isabelle. Cette différence de traitement de l'espace se vérifiera dans la suite de la séquence qui va enfermer Boudrias et Isabelle dans cet espace clos du poste de police tandis que l'organisation spatiale de la séquence I-1 à I-21 portait Jasmine et les valeurs qu'elle représente vers la société. Au plan V-511 et V-512, Boudrias accueille Isabelle avec contentement, et celle-ci l'interroge sur le sens de son surnom qu'il dit signifier «gâchette», sobriquet non innocent dont la charge sémantique se révélera au dernier segment. À la fin de V-512, Aline tapote les fesses de Boudrias qui appelle à la rescousse la brigade bleue, ses coéquipiers, qui s'empare d'elle. Boudrias lui lance un défi qu'elle relève promptement et elle le prend en chasse autour des pupitres de la grande salle pour lui pincer les fesses sous les rires et les acclamations des patrouilleurs. Tandis que se déroule ce jeu de poursuite, Joseph, comme en I-1 à I-21, prend Jasmine à part et la met en garde contre Isabelle dont l'ambition la place en concurrence directe avec elle,

et dont l'histoire personnelle a nourri la rancœur envers les marginaux de la société. La source du danger qui guettait Jasmine dans la séquence I-1 à I-21 surgissait d'une action collective et concertée de ses collègues alors que dans cette séquence elle est personnalisée. En outre, parce qu'elle est individualisée et ne comporte aucune interférence avec les règlements du service, nulle intervention externe n'est requise. C'est là un premier resserrement de l'espace autour d'Isabelle, tandis qu'en I-1 à I-21, la menace contribuait à la communication avec l'extérieur tout en révélant les adjuvants de Jasmine, ce qui ici fait défaut à Isabelle, tout comme ils manquaient à Boudrias. C'est là un autre détour qu'utilise l'organisation énonciative pour associer ces deux personnages. En effet, l'autorité, ici représentée par Joseph, manifeste au contraire son opposition à Isabelle en V-538 à V-540 après que celle-ci se fut mesurée à Jasmine en V-533. Isabelle aborde Jasmine de front tandis qu'en I-1 à I-21, Boudrias n'avait fait que marquer indirectement son opposition sur le ton de l'ironie. Il ne s'était pas adressé à Jasmine, qui n'était alors qu'une recrue, et cette opposition, davantage inscrite dans les codes cinématographiques, donc implicite, que dans les dialogues explicites, se manifeste ici ouvertement et vise la professionnelle respectée qu'est devenue Jasmine : «Alors comme ça, c'est toi la star du 35 !». La rivalité s'installe dès le début et Jasmine relève le gant : «Si t'es aussi bonne qu'on le dit, bienvenue au poste 35 !». Et quand Tony appelle Jasmine au téléphone, Isabelle, moqueuse, se désole pour elle d'un ton faussement déçu : «Oh! On t'appelle!». L'organisation énonciative de cette séquence pose Isabelle comme l'alliée de Boudrias. Elle occupe donc, comme lui, la déixis négative dans le système sémiologique instauré par la narration. Du plan V-516 au plan V-542 qui clôt la séquence, toutes les actions se déroulent sur fond du jeu de poursuite entre les pupitres de l'espace jacent de la grande salle, comme si les méandres qu'il décrit tissaient les liens qui les enferment dans cet espace qui n'offre, pour Isabelle et Boudrias, aucune issue vers l'extérieur. Le tournoiement de ce jeu de poursuite les happe, eux, et les valeurs qu'ils représentent, dans un maelström qui les enserre à

l'intérieur en bloquant toute échappée vers la société. La rupture que la narration marquait entre l'espace de la salle de réunion et celui de la grande salle est maintenue entre celui de la grande salle et l'espace de la société. Isabelle et Boudrias évoluent dans un espace clos, sans ouverture sur le monde extérieur, et cette claie qui les enceint est celle que constituent les valeurs auxquelles ils adhèrent et que le récit refuse de porter et de légitimer. C'est, en effet, Jasmine qui est appelée au téléphone par Leyla qui représente la société parce qu'occupant une sphère externe au monde de la police, tout comme à la séquence I-1 à I-21 Vincelette avait appelé Damien au téléphone. Tandis que dans la première séquence, Jasmine allait vers la société, dans cette séquence-ci, c'est l'extérieur qui fait appel à elle. Tous les éléments présents dans la séquence I-1 à I-21 sont également présents, mais inversement posés dans celle-ci. L'une est l'image miroir de l'autre. La suite de I-1 à I-21 menait Jasmine, en patrouille, à l'arrestation d'une mère et de sa fille; la suite de V-488 à V-542 la mène à la rencontre d'une famille en détresse suite à la disparition de leur fille adolescente. Par ailleurs, ce jeu de poursuite sur le thème de la sexualité signale aussi la fonction remplie par Aline dans le récit. Femme oubliée du regard des hommes, et qui plus est de celui de Boudrias, dragueur impénitent, dont l'insolence lui a valu une accusation de harcèlement sexuel et dont l'arrogance marquera le départ du segment de conflit, Aline n'en est pas moins celle qui perçoit ce dernier avec le plus d'acuité. Dans la séquence I-657 à I-692 qui restitue le sens effectif des propos et du comportement de Boudrias à la séquence I-1 à I-21, c'est elle qui avait conduit Jasmine et Mariette au gogo-boy. Et cette séquence du gogo-boy qui révèle la fatuité de l'homme est une métonymie construite sur le thème de la sexualité introduit par Boudrias en I-1 à I-21. C'est encore elle qui avait dirigé l'assaut contre Boudrias à la séquence II-334 à II-386, assaut au cours duquel il avait été déculotté après qu'il fût entré dans le vestiaire des femmes à la recherche de Mariette qui venait de déposer sa plainte de harcèlement sexuel. Elle avait elle-même habillé son intimité d'une coquille en tissu rouge vif. C'est elle encore qui, en IV-20 à IV-36, entraîne ses collègues à ironiser sur

ses dimensions intimes en lui offrant un clownesque condom bigarré. Il existe un lien insécable entre ces trois séquences unies par une logique implacable qui fait correspondre sexualité et comportement social. Aline est le révélateur de la face cachée de Boudrias, et elle mesure son arrogance à l'aune de sa virilité. Et dans cet absurde et grotesque jeu de poursuite sur le thème de la sexualité, Boudrias, cette fois-ci, n'est pas le chasseur, mais un gibier traqué qui cherche une issue dont le trajet marque la clôture de l'espace et est l'écho de la structuration produite dans cette séquence.

Isabelle fait équipe avec Boudrias et la séquence de son introduction l'associe en même temps au pôle occupé par celui-ci. Elle est l'agent narratif qui va clore la séquence de coexistence et insuffler au récit une nouvelle impulsion. Quand Naoual est retrouvée (plans V-658 à V-708), elle se gausse du travail de Jasmine avec les ethnies, incite l'adolescente à se révolter contre son père, et stigmatise les femmes qui portent le hijab. Elle reprend, là où le récit l'avait laissée au premier segment par l'entremise de Boudrias, cette opposition aux Autres. Tous deux s'opposent à la démarche de Jasmine qui s'inscrit dans le cadre de l'orientation citoyenne dans laquelle le service de police est engagé dans ses rapports avec la population montréalaise (*Raison/Répression*). Cette orientation est exprimée par l'intervention de Louis Desroches, responsable de l'application du plan de la police de proximité de Montréal, lors de l'émission de télévision animée par Antonia durant la semaine islamique (plans V-342 à V-426). Il énonce les conditions de possibilité de la constitution d'une société multiculturelle. Il répondait, suite aux interventions des extrémistes, à la question posée par Antonia, à savoir : comment peut-on vivre ensemble ? Comment les communautés ethnoculturelles de Montréal peuvent-elles former société ? Hasard de l'intuition créatrice soumise à la logique du récit, cette séquence se situe exactement au centre du film. Elle en est l'axe de symétrie. Elle ne dure que 3 minutes et 33 secondes et commence à exactement 3 heures et 43 minutes du début de la télésérie qui, elle-même, dure 7 heures et 47 minutes. Elle énonce la



question posée par la problématique du film qui dépasse le seul service de police qui n'en est, ici, que le cadre illustratif. Cette question renvoie à l'ensemble de la société comme le film lui-même le manifeste et l'a posée dès la première séquence, celle de l'engendrement. Le point de vue énoncé par Louis Desroches dénote les motivations sous-jacentes aux champs passionnels *Convivialité/Rivalité*, la construction d'une culture publique commune et laïque fondée sur des valeurs universelles. Le pôle antagonique représenté par Boudrias et Isabelle décline son opposition à la convivialité sur le mode de la raison de la force, ce qu'expriment les propos d'Isabelle à Naoual : «Moi, quand j'vois une fille avec un hijab, j'ai juste le goût de lui déchirer pis d'lui sacrer une volée», tandis que le pôle valorisé par le récit, représenté par Louis Desroches, Jasmine et ses amis, mise sur la force de la raison.

La rivalité s'exprime aussi dans ce segment dans la sphère des médias. Elle est d'abord une rivalité conçue comme concurrence interne entre médias, et elle est ensuite une rivalité conçue comme projet d'une convivialité autre dans la société, qui n'est possible qu'expurgée de toute différence. La concurrence entre médias appelle une logique de la pensée jetable, du *fast-thinking* (Bourdieu, 1996), et favorise un goût prononcé pour l'éclat du spectacle. C'est ainsi qu'Alexis refuse à Antonia qui le lui réclame, la couverture de la rencontre entre policiers et étudiants, parce que trop banale et pas assez spectaculaire (plans III-298 à III-312), alors que Marcel, au premier chef intéressé par les rapports avec la police, lui reproche son silence sur la question. Jugée non intéressante, Alexis refuse également le projet d'Antonia de raconter l'histoire de Leyla qui porte le voile par foi religieuse dans le but de démontrer que le hijab n'est pas nécessairement signe de fanatisme ou d'intégrisme. Il lui suggère plutôt une émission sur les deux jeunes qui ont violé et battu les deux soeurs de onze et de quinze ans, parce que c'est cette histoire «qui fait vendre» (plans IV-385 à IV-418). L'image-choc, l'information retentissante qui ensevelit la réalité en l'arrachant de son contexte pour la transformer en événement-spectacle routinise la profession qui se satisfait de cette attraction lucrative en foulant aux pieds les

objectifs et l'éthique de la profession. Une fuite dans les médias révèle au public, sans même que l'enquête soit commencée, l'accusation de vol portée contre Tony. Morin s'en fait des gorges chaudes sur les ondes de la télévision, amalgamant cette information avec la vie privée de ce dernier et le passé d'Armande (plans V-88 à V-104). Dans cet univers censément objectif, cette logique entretient des chevaux de Troie qui, progressivement, parviennent à imposer les lois du commerce. Et Alexis y succombe volontiers. Admiratif des cotes d'écoute de Morin, il propose à Antonia d'inviter ce dernier à son émission pour «finir la semaine islamique en beauté» (plans VI-1 à VI-9). D'abord médusée, celle-ci, après une courte réflexion qui éclaire son visage, accepte la proposition à la grande surprise de son patron. Elle invitera Leyla pour donner la réplique à Morin.

Si Isabelle est la force motrice qui va engendrer le conflit, Louis Desroches est l'adjuvant du pôle opposé. Il a conquis la policière engagée en Jasmine et séduit la journaliste d'investigation en Antonia. Celle-ci sollicite de lui une entrevue en vue de la préparation d'une émission, tâche généralement dévolue à une chercheuse, et celle-là lui adresse une demande d'informations sur la police de proximité. Tout comme celles d'Isabelle, les actions qui concernent Desroches vont prendre place dans le segment consacré au conflit.

### ***5.2.3 Troisième segment : le conflit***

La séquence VI-56 à VI-84 qui inaugure le conflit met en scène Jasmine d'un côté et Boudrias et Isabelle de l'autre. Jasmine revient de patrouille avec Tony. Ils rentrent au poste tandis que celui-ci lui parle d'une émission de radio au cours de laquelle Morin a eu le dernier mot sur Antonia. Et il conclut, comme ils pénètrent dans la grande salle, acceptant certains arguments de Morin : «Des fois il a raison, s'ils viennent ici, ils devraient vivre comme nous autres». Boudrias qui a entendu lui fait un signe d'acquiescement (plans VI-56-57). Et à Jasmine, Aline remet un paquet venant de Louis Desroches, et elle plaisante sur le charme de ce dernier et les

rapports que sa collègue entretient avec la «haute direction» (plan VI-58). Mais Isabelle, tirant une toute autre conclusion et s'adressant à Boudrias, de dire à haute voix : «Penses-tu que si elle avait pas été *plugé* d'en haut, on aurait accepté ça dans le service ?» (plan VI-59). Celui-ci, fanfaron fidèle à lui-même qui veut impressionner sa nouvelle coéquipière, s'approche de Jasmine. Il la raille, gouaille, et traîne la main un peu trop bas (plan VI-62). La riposte de Jasmine est vive et cinglante. Elle le gifle sans hésiter. Il s'en prend physiquement à elle, mais elle réussit à le maîtriser et à le faire tomber. Et à Isabelle qui trouve à redire de sa réplique, Jasmine, interdite, demande : «C'est quoi votre problème à vous deux ?». À quoi celle-là répond, laconique : «Toi!». Et le conflit s'installe autour de ces thèmes antérieurement posés et condensés dans cette séquence, les relations interethniques (plans VI-56-57 et VI-59), les relations homme-femme (plan 58, plan 62) et le rôle de la presse (plan VI-56), posant les termes antagoniques de la problématique dans ce nouveau rapport :

### **Société pluriculturelle # Société monoculturelle**

Les deux nouveaux personnages introduits dans le récit à la fin du deuxième segment, Desroches et Isabelle, donnent un nouvel élan à la narration. Le premier, nous le verrons, est le substitut paternel de Jasmine que le récit a commencé d'évacuer en expulsant Marie-Joly au segment précédent; le deuxième est l'alter ego et l'égérie de Boudrias. Ce segment développe les champs passionnels suivants :

Accommodement	Rejet
Avenir	Passé
Citoyen	Non-citoyen
Ici	Ailleurs
Amour	Alliance
Information	Manipulation

L'occasion est belle pour Isabelle et Boudrias de s'en prendre à Jasmine et à sa manière d'administrer et de résoudre le dossier de Naoual. Des policiers retrouvent l'adolescente, désespérée, au bord du fleuve. Incapable de comprendre et de résoudre le conflit qui la tiraille, Naoual crie son désespoir, et seules Jasmine et Corine

l'entendent. S'il ne l'a pas encore reniée, son père l'ignore. Joseph refuse tout délai à Jasmine qui veut tenter une dernière médiation entre Aboukarim et sa fille. Le lieutenant applique la loi à la lettre et veut confier Naoual à la DPJ dès qu'elle sera sortie de l'hôpital où l'ont conduite les policiers. Damien refuse toute intervention auprès de Vincelette pour aider sa fille. Mais Jasmine a besoin de temps pour réconcilier le père et la fille. C'est vers Louis Desroches qu'elle se tourne, passant par dessus ses patrons, pour bloquer le dossier de Naoual. L'intervention de ce dernier auprès de Vincelette qui retarde de trois jours toute décision dans le dossier de Naoual est fort mal accueillie au poste. Mais Jasmine en profite pour tenter de faire prendre conscience à Aboukarim des conséquences légales de son entêtement et de son rigorisme. Celui-ci hurle au chantage car il ne comprend pas cette interférence entre la société et sa vie de famille. Les champs passionnels *Indépendance Morale/Dirigisme* du segment précédent se transforment en conflit ouvert entre deux cultures : *Ici/Ailleurs*. Aboukarim ne veut pas renier sa fille car il l'aime. Il veut savoir s'il doit la renier. Et seule Naoual, elle-même, est en mesure de lui dire ce qu'il veut savoir. Ainsi, l'adolescente est placée dans la position de fournir à son bourreau les arguments justificatifs de sa propre disgrâce, laquelle, de surcroît, n'aura pour but que de satisfaire un orgueil paternel puisé à la source d'une culture dont les prescriptions, en ce cas-ci, sont impropres à féconder une insertion harmonieuse dans la culture d'ici. L'orgueil d'Aboukarim juge comme un échec honteux de sa part le fait que sa fille quitte la maison familiale. Or, s'il ne la reprend pas, elle sera confiée à la DPJ par disposition légale. Cette mesure n'en est pas moins insupportable à son orgueil. Mais cet orgueil en même temps lui commande de la rejeter si elle perd sa virginité. Il est piégé par les codes de sa culture d'origine qui lui imposent des décisions déjouées par les lois du pays d'accueil qui ne le renvoient pas moins face à son orgueil. Tombant de Charybde en Scylla, il tente une ultime manœuvre que Jasmine n'avait pas prévue. Doutant de sa fille, il réclame un test de virginité. Jasmine, impassible, accepte avec le sourire. Corine et elle court-circuitent cette

exigence en faisant passer le test par une autre jeune fille d'origine arabe du même âge que Naoual. Doit-on condamner un individu qui «vole un pain pour nourrir un enfant ?». Cet exemple de Saint Augustin qui nous invite à réfléchir sur les finalités de la justice prend ici tout son sens. Jasmine avait condamné Anita qui volait pour nourrir sa fille. Mais ici, son jugement lui dicte une autre action. Ainsi, le film nous présente les deux versions possibles de cet exemple comme pour dire que «l'absolu du bien et l'absolu du mal constituent une erreur, que le bien et le mal se lient dans l'agir, que celui-ci n'est efficient que par le bien qu'il recèle» (Saint Augustin). Jasmine commet un acte illégal, certes, mais dont la finalité est légitime aux yeux de la policière dans la mesure où la confirmation de la virginité de Naoual permettrait d'éviter son renvoi en Algérie par son père. Aboukarim a quitté son pays d'origine pour assurer l'avenir de ses filles. Et il considère la renvoyer dans cet espace culturel où la non-virginité est une faute et un crime. On touche là à l'irrationnel du choc culturel. Arrivée jeune au Québec, Naoual a amorcé un processus d'intégration des manières de penser et de sentir le monde propres à l'environnement dans lequel elle évolue. Le retour en Algérie serait pour elle un déracinement. Les plans de Jasmine seront contrecarrés par Isabelle. Fouineuse, elle consulte le dossier de Naoual que Jasmine laisse négligemment sur son bureau, «pour aider» répond-elle à Mariette qui trouve son geste déplacé et suspect. Et quand, par un pur hasard, Isabelle apprend que Naoual possède un certificat de virginité, sachant que son dossier dit le contraire, elle glisse à l'oreille de Boudrias : «Jasmine est faite !». Ils mènent une enquête, visitent la clinicienne d'origine arabe qui a fait subir le test à Naoual, cuisinent Leyla jusqu'à ce qu'elle avoue, et dénoncent la manœuvre illégale de Jasmine à Joseph. Ahuri, celui-ci leur demande : «Pourquoi faites-vous cela ?». Et Boudrias de répondre : «Un policier qui agit de même mérite pas d'être dans le service». Mais à Jasmine qui lui crie sa colère de le voir satisfaire sa rancune envers elle en s'en prenant à une enfant sans considérer les conséquences que cela peut avoir sur son avenir, Boudrias rétorque : «Ça fera une de moins pour nous faire c... avec ces problèmes». Les

champs passionnels *Accommodements/Rejet* sont ainsi manifestés. Mais l'accommodement conçu par Jasmine porte préjudice à l'ensemble du service de police, comme le lui dit Vincelette, et elle est suspendue.

Cet accommodement n'était pas raisonnable. Il ne tenait compte que d'un seul facteur, le bien-être de Naoual. D'autant plus que cédant aux pressions de sa femme, Aboukarim pardonne à Naoual. Jasmine a la main plus heureuse dans l'accommodement qu'elle imagine pour aider Anita et Chloé. Engagée dans le dépanneur de deux retraités, Anita fait son travail consciencieusement. Mais les Gauthier, ses patrons, sont au bord de la faillite et ils imaginent un stratagème pour la congédier. Ils invoquent un manque à gagner de cinquante dollars dans la caisse et accusent Anita. Décidée à se défendre, celle-ci avertit Jasmine et Antonia qui viennent enquêter auprès des Gauthier. Prise de remords, la femme craque et avoue l'artifice que leur a imposé la baisse de la clientèle et des revenus. Anita lui promet de lui renouveler sa clientèle en invitant tous les Noirs du quartier à y faire leur marché. Malgré cette intervention, les Gauthier font faillite. Pour éviter le déshonneur, ils se suicident. Afin de maintenir ouvert le dépanneur, Jasmine demande à son père de cautionner un prêt hypothécaire au nom d'Anita. Celle-ci la remercie chaleureusement et consent un peu à contre cœur d'accepter Leyla comme comptable bénévole. Mais cette bonne entente dure le temps du célibat d'Anita. Quand elle rencontre Didier et qu'elle l'installe dans sa vie, celui-ci s'impose et s'en prend à Leyla. Tout comme les Gauthier avaient accusé Anita de faire fuir les clients blancs, Didier accuse Leyla de faire fuir les clients noirs et blancs. Dans un geste de colère et de rejet, il lui arrache son hijab. Leyla le gifle. Il réplique violemment. Elle saigne et sort du magasin (IX-1 à IX-36). Jasmine est furieuse. Elle accuse Anita de cacher, derrière ce comportement agressif et violent, une mauvaise gestion du magasin que Leyla voulait corriger. Une fois de plus, tout comme avec les Gauthier, la question ethnique vient servir de faux-fuyant pour masquer une situation inavouable. Toujours est-il que ces situations

inavouables révèlent les difficultés d'ajustement entre les différentes populations ethnoculturelles qui composent la société. Et le film en fait la démonstration.

Corine aime Ramez. Elle entretient en même temps une relation avec Rémy. Ramez est d'origine arabe, Rémy est Québécois. Elle n'arrive pas à arrêter son choix. Celui-ci envahit sa vie et l'étouffe. Voulant tout contrôler, un jour il la frappe. Ramez est doux, sensible et veut une relation stable, durable. Il envisage de fonder une famille. Le film veut ainsi souligner le fait que bien souvent, l'on impute aisément aux autres des comportements qui se retrouvent également chez nous, et que l'opposition n'est pas entre nous et les autres mais entre les citoyens et la loi. Lors de la deuxième fugue de Naoual, par exemple, Tony suggère à Jasmine de ne pas la ramener chez elle quand elle serait retrouvée, parce qu'il craint que l'adolescente ne soit, une fois de plus, battue par son père. Ce à quoi Jasmine avait répondu : «Si j'comprends bien, on est tellement beau, bon, pis fin, qu'ici, il n'y en a pas qui battent leurs enfants j'suppose ?». Ou encore, la description que Leyla fait de l'éducation reçue par les jeunes filles dans les pays musulmans est une caricature du comportement de Corine qui, dans sa vie professionnelle, encourage les femmes à dénoncer la violence conjugale, mais refuse ou est incapable de l'assumer pour elle-même. Elle justifie le comportement de Rémy en niant la violence de celui-ci et en s'accusant elle-même de l'avoir frappé. Tout comme Leyla dira à son père que c'est elle qui avait frappé Didier en premier. La victime a intégré les codes du bourreau quand elle se sent coupable des agressions de celui-ci. Après sa rupture avec Rémy, la relation de Corine et de Ramez évolue. Et le film décrit les lents ajustements entre deux êtres qui appartiennent à des horizons culturels différents. L'image projetée par Ramez ne correspond pas aux stéréotypes de l'homme arabe macho et dominateur dont la séquence V-342-426 avait présenté une caricature en la personne d'un don juan aussi vantard que ridicule. Aussi, Corine est-elle déroutée par cette élégance, ce bon goût et cette courtoisie qui lui paraissent suspects. Elle s'étonne quand Ramez lui dit tout simplement : «Je t'aime», et lui répond: «Un Arabe qui dit à une femme je

t'aime, j'crois qu'ça arrivait jamais!» (VI-401 à VI-410). De son côté, Ramez est tout aussi désorienté par le comportement de Corine qui dit l'aimer mais refuse de s'engager dans le mariage (VII-190 à VII-212), car pour elle, «des histoires d'amour avec des Québécoises pis des Arabes, ça ne marche jamais». Et Ramez s'insurge contre cette réduction de son être à une identité ethnique : «Arrête de me regarder seulement comme un Arabe, je suis un homme premièrement». Cette perception unidimensionnelle ne rend pas justice à la complexité de l'homme et, de surcroît, elle est en déphasage par rapport à la réalité montréalaise. Celle-ci a changé, et la présence de plus en plus nombreuse des immigrants en a modifié l'équilibre démographique. «Get out of your past», lui dit Ramez. Et il l'invite à penser à l'avenir, celui de «nos enfants» (*Avenir/Passé*). Mais quand, sans la prévenir, il lui demande publiquement dans un restaurant maghrébin, de répéter des mots en arabe qu'elle ne comprend pas, et lui dit, par la suite, qu'elle vient d'accepter sa demande en mariage, Corine pique une verte colère et s'insurge contre ce traquenard, cette rouerie, et ce déni de sa volonté (IX-293 à IX-336). Ramez pense mariage mais Corine n'est pas prête à s'engager. Il ne comprend pas. Et il débite tous les stéréotypes machistes sur les femmes. Originaire d'un espace culturel où le rôle de la femme est clairement défini entre deux extrêmes, Ramez a de la difficulté à saisir la complexité de la Québécoise qu'est Corine avec toutes ses exigences d'autonomie et de liberté. De son côté, Corine aime Ramez mais ne peut encore faire abstraction de son arabité et de tout ce que sa perception d'occidentale, forgée par les médias, projette sur cette culture. Ils font la paix et conviennent qu'ils doivent tous deux s'ajuster. Et le temps est un remède bien efficace que tous deux s'accordent. Car ces ajustements culturels se manifestent parfois dans les moindres détails de la vie quotidienne et les frontières culturelles sont parfois des obstacles à bien des rencontres. Leyla sort avec ses amies qui, au lieu d'aller au restaurant comme prévu, vont dans un bar. Voilà qu'elle refuse de les accompagner parce que sa religion lui interdit non pas seulement de s'abstenir d'alcool mais de mettre les pieds dans un lieu qui en distribue (IX-420 à IX-456). Et



quand elle leur annonce qu'elle est amoureuse d'un camarade de classe, elles sont toutes étonnées qu'elle n'en ait jamais parlé. «C'est si simple», lui dit Antonia. «Non, ce n'est pas si simple», rétorque Leyla. Et quand elle leur dit qu'il ne le sait même pas, qu'en plus il n'est pas musulman et qu'elle désire élever ses enfants dans l'Islam, «par respect pour eux et par amour», elles restent muettes et même un peu abasourdiées à la question de Leyla qui appelle l'approbation : «Vous comprenez ?». Visiblement elles ne comprennent pas (IX-662 à IX-694). Elles ne comprennent pas que la religion puisse être une barrière à l'amour. Cependant, le conflit ne tracasse pas moins Leyla qui peut-être voit pour la première fois de sa vie deux êtres faire l'amour quand elle se rend chez Antonia et la surprend avec Louis Desroches (IX-521 à IX-548). Elle a trouvé ça beau et désire en faire autant avec son mari. Mariette exprime, encore une fois, non pas la désapprobation, mais l'incompréhension de toutes. Seule Jennifer réclame la tolérance et le respect des choix de Leyla.

La relation à l'Autre est une entreprise de découverte qui prend du temps et qui, peut-être, sera toujours inachevée. Cette relation à l'autre est tout simplement l'apprentissage de l'extériorité et de la socialité qui incombe à tout être humain et qui fait que l'homme est ce qu'il est, un être social. C'est peut-être pour cela que manquer la découverte de l'autre comporte toujours des risques (Todorov, 1982, p. 251). Dans une société pluriculturelle, ces ajustements n'opèrent pas uniquement entre la culture majoritaire et les autres mais aussi entre les différentes cultures en présence. Le rejet de Leyla par Didier est l'exemple que le film choisira pour en faire la démonstration en le faisant monter en épingle par le journaliste Morin. Mais l'Autre n'est pas seulement l'étranger, le différent de soi, c'est aussi le concitoyen. Et le Québec connaît un autre intérieur qui est au fondement même de la société. Le film abordera cette problématique par le biais de l'amitié d'enfance unissant Jennifer et Mariette qu'il est intéressant de suivre pas à pas. Celle-ci est Québécoise francophone. Celle-là est Canadienne anglophone d'origine juive. David Cohen, son père, est un petit restaurateur de l'ouest de la ville de Montréal qui, à l'occasion, exprime son opinion

dans un petit journal de quartier pour dire son point de vue en faveur de l'unité canadienne et de l'anglais comme langue commune tout en désignant les Québécois francophones par l'expression péjorative «frog» et en reléguant la langue française dans le rôle de langue de la vie privée. Il prend modèle sur les États-Unis qui, dit-il, ont réussi l'intégration des immigrants qui sont tous fiers d'être américains. Quand Morin s'en prend à Cohen, Jasmine et Mariette sont, pour l'occasion, dans son restaurant afin de soutenir Jennifer dans ce moment. Mariette, en désaccord avec Cohen, lui répond : «Nous, on est fiers d'être Québécois». Pour Jennifer, son père est tout simplement maladroit et la réaction des médias et de la population est démesurée. Patrick, son ami de cœur francophone, est exaspéré par le comportement de David Cohen qui n'en est pas à son premier pamphlet ni à sa première gaffe. Et le ton monte. Jennifer soutient son père et souligne qu'il a quand même fait l'effort d'apprendre le français à une époque où cela n'était pas évident. Patrick s'emporte : «ce n'est pas parce qu'il baragouine quelque chose qui ressemble vaguement au français qu'il comprend quelque chose à notre culture!». Et il lance par terre le journal dans lequel a paru l'article de David Cohen avant de sortir du restaurant. La délicate et sensible question de la langue au Québec est posée. Jennifer est blessée du geste de Patrick et Mariette compatit avec elle, mais lui dit que la lettre de son père dépassait la mesure. Piquée, Jennifer défend son père et le dialogue bascule dans l'émotion :

*Jennifer* : Oh great! Blâme mon père pour tout!

*Jasmine* : Ben, Jane, il a couru après non ?

*Mariette* : Ok, slack un peu là Jennifer, c'est pas parce qu'on n'est pas d'accord avec toi que tu peux nous tomber d'ssus!

*Jennifer* : Quand tu auras du succès avec les gars, Mariette, tu pourras me conseiller, en attendant, Shut up! Tu es supposée d'être ma meilleure amie. Mais f... pourquoi c'est toujours moi qui dois parler en français ?

Le journaliste Morin fait des choux gras de cette affaire. Il vilipende Cohen et excite la population à manifester sa colère. Alexis qui ne veut pas être en reste d'une exclusivité qui fait monter les cotes d'écoute demande à Antonia d'obtenir la réaction

de Cohen. Les groupes de pression anglophones le défendent, les groupes francophones le conspuent, les néo-nazis veulent s'en mêler, tandis que les organisations juives s'en dissocient et lui demandent de s'excuser. Antonia, quant à elle, rappelle l'insignifiance de Cohen et rechigne à donner de l'éclat à la déclaration de ce citoyen anonyme qui ne représente que lui-même et à la traiter comme celle d'un chef de gouvernement. Mais Alexis est le patron et elle obéit. Les médias s'en emparent, en font tout un plat, et la montent en épingle. Une partie de la population tombe dans le panneau et plusieurs dizaines d'individus passent à l'action, et ces actions vont en s'amplifiant. Certains rentrent dans le restaurant dire à Cohen qu'il n'est pas Québécois, et qu'il ne devrait pas avoir le droit de voter dans la province. La nuit, des vandales saccagent le restaurant. Antonia commence à poser des questions : «Qui a intérêt à raviver ces vieilles querelles qu'on croyait dépassées entre les anglophones et les francophones ? À moins que ce ne soit entre certains groupes et les Juifs ? Pourquoi M. Morin a-t-il parti le bal des médias? À qui profite véritablement toute cette histoire?». Mais le lendemain, une foule manifeste devant le restaurant. Le journaliste Morin retransmet en direct et jubile. Des pancartes aux inscriptions xénophobes ou affirmant le caractère français de la province sont brandies. Des insultes fusent, des voitures sont brisées et, réussissant à déjouer le barrage policier, un des manifestants fracasse la façade vitrée du restaurant. Jasmine demande à Cohen de ne pas céder à la provocation et de s'excuser. Celui-ci, soutenu par sa fille, refuse catégoriquement :

*Cohen* : Arrêtez de vous regarder le nombril, vous êtes entourés de 300 millions d'anglophones.  
*Jennifer* : Même si c'est de la provocation, regarde-les... là on voit leur vrai visage et puis c'est laid!

Morin se délecte et pavoise. Exaspérée de le voir se réjouir si ouvertement, Jennifer sort du restaurant lui dire sa façon de penser, que tout est de sa faute, qu'il a travesti les faits. Morin se réfugie derrière l'objectivité du journaliste qui ne fait que rapporter les faits mais souligne aussi qu'il «manquait juste une petite étincelle pour

que ça éclate et ça a été celle-là». Jennifer s'adresse à la foule pour lui dire qu'elle est manipulée par les médias sans s'en rendre compte. Personne ne l'entend. On l'insulte et quand elle tourne le dos pour rentrer dans le restaurant, un des manifestants la frappe à la tête de sa pancarte. Elle fait demi-tour, bondit dans la foule toutes griffes dehors pour se venger. Il a fallu deux policiers aidés de Mariette, de Jasmine, de sa soeur et de son frère pour la tirer de là. Mariette fulmine contre son amie et son attitude irresponsable qui ne manquera pas de faire la une des journaux du lendemain. Mais Jennifer, encore sous l'empire de la colère veut sortir de nouveau. Mariette la retient et, furieuse, ne retenant plus son irritation, lui intime, en anglais, l'ordre de rester là : «Come here... Sit down!». Et une fois de plus la discussion bascule dans l'émotivité et l'irrationnel. Jennifer, hors d'elle, s'en prend à Mariette : «Mêle-toi de tes affaires! Si t'étais toujours sur le dos de ta soeur comme ça!». Mariette s'est toujours sentie coupable du suicide de sa soeur qui se trouvait moins belle qu'elle. Blessée dans ce qu'elle a de plus cher par les paroles de son amie, elle ressent une profonde douleur et son visage se crispe. Elle avoue plus tard à Jasmine que l'image de cette soeur la hante et court-circuite ses relations avec les hommes. Elle confesse que c'est pour cela qu'elle est encore vierge. Étonnée et tourmentée d'avoir ainsi parlé à son amie, Jennifer éclate en sanglots. Elle se précipite chez elle et se jette sur son lit tout en pleurs. Et les deux amies passent la nuit à attendre, chacune de son côté, le coup de fil de l'autre. Leur prochaine rencontre a lieu chez Jasmine qui les invite à se parler franchement, et le dialogue qui s'ensuit est plus une adresse au téléspectateur qu'une discussion entre deux vieilles amies. Jennifer exprime le vœu que les modifications ethnoculturelles survenues dans la société québécoise ces dernières années fassent prendre conscience de la nécessité de trouver des solutions au racisme et à la violence ainsi qu'un terrain d'entente entre les immigrants dans le respect des différences et des valeurs de chacun. Mariette acquiesce mais requiert que cela se fasse en français. Et c'est là que les deux amies divergent. Pour Jennifer, peu importe la langue; l'important réside dans l'espace commun que la société arrivera à ménager

pour le bien-être de tous et de chacun afin de réussir une intégration dans l'harmonie. Mariette ne peut approuver ce discours qui fait fi de la lutte historique du Québec pour maintenir sa différence et affirmer son identité. Mais pour Jennifer, le Québec a gagné cette bataille et il maîtrise désormais sa destinée. Mariette n'a pas la même conviction et le dialogue émotif reprend le dessus :

- Mariette* : Les écoles sont pleines d'immigrants qui nous c... dessus, qui méprisent notre langue, notre culture.
- Jennifer* : Justement il faut essayer de *réassemble tous* (sic) nos différences et trouver...
- Mariette* : On n'est pas prêts à s'sacrifier comme ça.
- Jennifer* : Ce n'est pas un sacrifice ça, au contraire...
- Mariette* : C'est à eux à se sacrifier, c'est à eux à s'intégrer à nous!
- Jennifer* : (L'étonnement se lit sur le visage de Jennifer qui, pensive, répond après quelques secondes) Mon père m'attend. Lui aussi, il vit dans le passé.
- Mariette* : C'est encore toi qui as raison, là ?
- Jennifer* : Bon, y a plus rien à dire. Bye!

Cette séquence de l'affaire Cohen aborde de façon directe la question du citoyen en rapport avec la démographie et avec la question de la langue. Cette question du citoyen concerne, bien sûr, toutes les composantes ethnoculturelles de la société. Lors de sa participation à l'émission d'Antonia, Louis Desroches avait fixé les paramètres d'une culture publique commune, cadre nécessaire à la participation de tous et à l'harmonie entre les citoyens. Mais la réalisation de cette culture publique n'est pas instantanée. Elle passe par l'affrontement de différents points de vue. Leyla apprécie particulièrement la liberté que lui offre la société de vivre sa culture et sa foi tout en partageant un espace commun sans imposer à l'autre d'être identique à soi. C'est le point de vue qu'elle développe en s'opposant au journaliste Morin dans une émission où Antonia les reçoit tous deux (VI-170 à VI-230). Elle le dit également à Jasmine qui dîne chez elle (IV-170 à IV-230), ainsi qu'à sa mère qui critique la vie de Tony en compagnie d'une prostituée (V-127 à V-132). Pour Leyla, le Québec fait «encore partie d'un des très rares endroits à travers le monde où les gens respectent encore ceux qui ne sont pas comme eux, ceux qui ne vivent pas comme eux». Et à Mariette qui ne comprend pas ses choix en matière de relation avec les hommes, elle

lui dit : Cette société offre à tous «la liberté de choix, la liberté d'action. Ne perdez pas ça!» (IX-662 à IX-694). Jennifer appuie cette position exprimée par Leyla dans cette même séquence, quand elle dit : «Elle respecte nos choix, pourquoi vous faites pas la même chose ?». Mais l'immigration n'a pas changé Leyla. Elle projette d'élever ses enfants dans l'Islam; elle s'habille en fonction de l'affirmation de sa foi; elle suit à la lettre les prescriptions du Coran qui interdit d'entrer dans un débit d'alcool, ne serait-ce que pour y prendre un verre d'eau minérale. Tous ces indices que le film égrène signalent la dichotomie qui caractérise la vie de Leyla. Il existe une nette séparation entre sa vie publique et sa vie privée. Elle est restée identique à elle-même. Elle respecte les croyances et les valeurs d'autrui et s'attend à en recevoir autant dans cet espace public commun. Et en cela, elle s'oppose à sa soeur Naoual qui transgresse les codes de sa culture d'origine. Jennifer est en accord avec le point de vue de Leyla. Mariette l'est également. Mais Mariette et Jennifer s'opposent sur la question de la langue de la culture publique commune. Et si Mariette dit des vérités qui blessent Jennifer, c'est qu'elle est inflexible sur le choix de la langue. Et si Jennifer est en accord avec la position de Leyla, elle va encore plus loin que celle-ci quand elle propose «de *réassemble tous* (sic) nos différences et trouver...». Car ce qu'elle énonce là rejoint un parcours qui ressemble davantage à celui de Naoual, de Corine et de Ramez. La rencontre des cultures est, en soi, transformation et adaptation, et ces trois personnages sont engagés dans ce processus de mutation culturelle. Et Mariette est également en accord avec ce point de vue. Mais cette mutation serait un sacrifice auquel elle ne consentirait pas si elle doit signifier l'abandon de la langue et de la culture françaises (VII-548 à VII-583). Si pour Jennifer, tricotée serrée tout autant que Mariette, la culture commune a préséance sur la langue qui n'est qu'un véhicule, pour Mariette, la langue française est le véhicule de la culture commune, bien plus encore, elle en est l'essence. Fatima représente cette intégration à la culture française commune. Sa colère, cette émotion irrépressible qui s'extériorise en interjections spontanées, s'était exprimée envers Aboukarim dans une exclamation typiquement

québécoise lorsqu'elle avait exigé de Corine et de Leyla qu'elle soit présente au moment du retour de Naoual chez ses parents (VI-456 à VI-493). Par ailleurs, le film prend bien soin de montrer que les anglophones sont tout autant tricotés serrés que les francophones. Jasmine le dit en ces termes à Boudrias (VII-324 à VII-330). Les excuses de Mariette à Jennifer sont prononcées en anglais tandis que celles de Jennifer à Mariette sont formulées en français (VII-724 à VII-758). Quand Mariette se met en colère contre Jennifer, c'est en anglais qu'elle crie pour se faire entendre de son amie d'enfance (VII-357 à VII-451). Plus encore, l'image de David Cohen croisant Patrick, l'ami de coeur de Jennifer, sa fille, est révélatrice. Celui-ci, dans un geste de colère et de mépris, vient de rejeter le journal dans lequel celui-là avait publié sa diatribe contre le français, et quitte la table pour sortir du restaurant. Cohen qui était au téléphone, lui, se dirige vers la table. Tous deux se croisent et hésitent avant de céder le pas. Ils portent exactement la même chemise à carreaux qui, le temps d'un cillement, se superposent et se fondent l'une dans l'autre (VII-109 à VII-143). Cette fugitive image associe à un même tissu le Juif anglophone et le Québécois francophone. «Tissu» vient du grec *Istos*, ou proprement, *objet dressé*, d'où, premièrement, *mât de navire*, et deuxièmement, *rouleau vertical* d'où partent les fils de la chaîne sur un métier de tisserand. Ce qui a donné *métier de tisserand*, et par suite la chaîne fixée sur le métier d'où, *la trame*; et finalement *tissu, toile* et, par analogie *toile d'araignée*. David et Patrick portent le vêtement que les siècles leur ont tissé et dont la culture forgée par des décennies de cohabitation les a revêtus. Ils sont tissés, tressés, tricotés dans le même *tissu* culturel. Et de cette métaphore de l'*Istos*, le film déploiera les deux facettes de l'entrelacement et de la verticalité dans l'image de Jennifer, juchée sur les épaules d'un ami francophone et brandissant, ce qui toujours est accroché au bout d'un *mât*, le drapeau du Québec, le jour de la Saint-Jean Baptiste, entonnant l'hymne national québécois qu'elle commence par le nom de David Cohen (VII-655 à VII-723). Cette métaphore de l'*Istos* n'est pas circonscrite à cette séquence. Elle est appelée très tôt dans le film, en contraste à la signification qui

lui est ici donnée. À la fin de la séquence I-95 à I-116, Mariette, intriguée, questionne Jasmine au sujet des robes créoles bigarrées qu'elle porte : «Pourquoi tu t'habilles toujours de même ?». Cette question arrivait à un moment où Jasmine était perçue et visée comme la représentante noire dont on sollicitait la solidarité dans l'affaire du policier Martin. Et Jasmine avait confirmé cette perception : «Justement parce que je suis noire». Et c'était également cette robe qu'elle portait quand Mariette lui avait révélé son homosexualité (X-113 à X-124). Elle est celle qui est différente. Mais c'est aussi la robe de soirée occidentale dans laquelle elle se pavane devant Boudrias, pour le narguer, après son entrevue à la télévision pour se défendre des accusations de ses collègues dans l'affaire de la pétition et de son erreur de code (II-137 à II-162). Elle est celle qui est identique. Et quand elle s'était attirée les foudres de Joseph et l'inimitié de ses collègues à cause de sa relation avec Louis, c'est cette même robe créole chamarrée qu'elle avait choisi de revêtir pour monter le canular de son mariage avec Desroches (VII-759 à VII-786 et VIII-1 à VIII-4). C'est également cette même robe qu'elle porte quand elle entre en conflit avec Anita. Elle est la différence dans l'identité. La symbolique du vêtement, du tissu, fonctionne également, sur un autre registre, à propos de Mariette. Elle est très belle, Mariette, mais elle ne se met pas en valeur. Elle s'habille avec sobriété et discrétion. Dans le vestiaire, elle n'avait que ses sous-vêtements. Aline et Jasmine restèrent pétrifiées d'admiration devant la beauté de son corps. Et, chacune à sa manière, le lui dit (VII-331 à VII-345). Alors, le soir, seule chez elle, Mariette s'habille et se maquille pour admirer son corps. Elle ne s'était jamais vue ainsi, et elle se déshabilla, se démaquilla et éclata en sanglots (VII-346 à VII-356). Le vêtement est ce qui cache, il dissimule et travestit l'être. Et Mariette a des choses à cacher. Mais le vêtement est aussi ce qui révèle quand, en sortie avec ses amies, celles-ci remarquent combien la robe qu'elle porte souligne la beauté de son corps et que cet atout ainsi mis en valeur peut la conduire sur le chemin de bien des rencontres amoureuses (IX-420 à IX-456). C'est pour cela que dans la narration, elle est nue lorsqu'elle avoue son homosexualité à Jasmine (X-113 à X-



124). Tout comme Jasmine est nue quand Marcel s'introduit par effraction, la nuit, dans sa chambre, métaphore de cette violence qu'il doit faire, pour qu'elle en prenne conscience, à son identité noire enterrée dans le deuil d'une mère trop tôt disparue (III-595 à III-624).

Dans l'économie narrative, l'affaire Cohen condense deux réalités québécoises dont l'une est nouvelle et l'autre originelle : celle des immigrants et celle des anglophones. Cohen est anglophone et se définit comme Canadien et non comme Québécois. En cela il pose la question de la dualité linguistique au Canada. Mais il vit au Québec et est Québécois et pose, de par ce fait, la question de la dualité culturelle et linguistique au Québec. Mais il est d'origine juive et donc immigrant, même si cette immigration est ancienne. En cela, il est donc lié, comme une sorte d'horizon, aux autres problématiques de l'immigration présentées dans le film. Et cet horizon est la question de la citoyenneté.

L'acceptation de l'immigration n'est pas unanimement partagée dans la société. Les immigrants sont aussi perçus comme des intrus qui prennent la place des natifs. Et c'est le pôle sémantique qu'occupent Boudrias et Isabelle. Si Aline juge que Jasmine en fait un peu trop pour les immigrants et qu'elle risque de ce fait de «nous monter contre eux», Mariette estime que cela est faux, que ce n'est qu'une perception, et que de toute façon, il faut bien que quelqu'un s'en occupe «si on veut les intégrer à nous». Pour Isabelle, c'est la société qui en fait trop pour les immigrants, si bien que «tout le vrai monde est en train de s'apercevoir qu'il passe en deuxième, après les étrangers», ce que corroborent les politiques en matière d'immigration selon Boudrias : «Si c'était pas de ces politiques-là, ça fait longtemps que Jasmine aurait *clairé* la place ou qu'elle serait rentrée dans les rangs» (VI-252 à VI-262). Cette logique conduit à l'exclusion, et ce pas est franchi par Boudrias quand il approuve les manifestations violentes contre Cohen : «Pourquoi serait-on obligé d'accepter que les étrangers viennent rire de nous autres chez nous ?», rejetant ainsi Cohen dans l'extériorité. Et cette logique de l'exclusion suscite la peur chez Mariette: «Toi tu

m'fais peur quand tu parles de même» (VII-324 à VII-330). L'opposition *Citoyen/Non-citoyen* qui se manifeste ici laisse entrevoir les conséquences des deux options. Si le deuxième terme peut déboucher sur la violence comme le soulignent Ramez et Leyla (VII-504 à VII-528), le premier consacre les droits et la liberté d'action de l'individu dans la société. Parallèlement à l'affaire Cohen se déroule l'affaire Anita. Congédiée par les Gauthier, Anita organise devant le dépanneur une manifestation, pacifique celle-là, qui a fait fuir les quelques rares derniers clients qui restaient, acculant ainsi les propriétaires à la faillite. Les changements démographiques avaient peuplé le quartier d'immigrants d'origine haïtienne qui ne s'approvisionnaient pas chez les Gauthier, et les derniers clients qui leur restaient ne suffisaient pas à faire vivre le dépanneur. Quand ils engagent de nouveau Anita comme gérante, Jasmine leur suggère quelques produits antillais pour attirer la nouvelle clientèle que celle-ci leur ramène (VII-213 à VII-266). Les champs passionnels *Avenir/Passé* expriment ici la nouvelle réalité ethnoculturelle de Montréal. Et pour dépasser cette opposition entre le passé et l'avenir, Jennifer propose de méditer et d'essayer de réaliser, ici entre nous, cet oxymoron du directeur de l'UNESCO, «la mémoire de l'avenir», et qui consiste à bâtir le futur que l'on aura choisi et à se créer une nouvelle identité, peu importe le passé que nous avons à assumer. Cette référence à l'international ancre le film dans la problématique de la mondialisation puisque ce brassage des populations n'est pas spécifique au Québec mais concerne l'ensemble de la planète. Cependant il faut commencer ici, entre nous, et trouver une solution originale à notre avenir. Cela commence par le fait que «j'ai besoin de toi comme amie», dit Jennifer à Mariette (VII-724 à VII-758).

L'appui paternel qui a fait défaut à Jasmine dans l'affaire Naoual fut compensé par celui de Louis Desroches qui sera désormais son plus sûr allié extérieur. Et à partir de ce moment, tous les principes élémentaires d'un transfert étant ici réunis, cet adjuvant extérieur occupera la fonction que remplissait le père. Après sa suspension, c'est auprès de Louis que Jasmine trouve le réconfort pour surmonter cette période

difficile. Il l'encourage, la rassure et la détermine à s'accrocher et à reprendre le dessus. Jasmine part en stage de perfectionnement durant deux mois en Méditerranée. Mais son retour n'est pas aussi brillant qu'elle l'aurait souhaité. Elle essuie les sarcasmes d'Isabelle et de Boudrias ainsi que le regard dédaigneux de plusieurs de ses collègues qu'Isabelle avait réussi à rallier (VI-657 à VI-677). Elle échoue à un exercice d'intervention qui simule l'appréhension d'un malfaiteur dans un immeuble tandis qu'Isabelle effectue un parcours sans faute. Les compliments de Joseph ravissent celle-ci qui en profite pour marquer le coup en niant la compétence de Jasmine qui n'est là, lui dit-elle, que grâce à l'appui de Desroches. Touchée, Jasmine veut arrêter de voir Louis mais quand elle le rencontre pour le lui dire, elle se jette pour la première fois dans ses bras (VII-49 à VII-77). Au fil du temps, leur relation s'affirme et Louis lui donne la clef de son appartement. Cela s'apprend, bien sûr, au poste, et Joseph qui n'apprécie pas, le lui fait savoir (VII-485 à VII-494). Assumant totalement cette relation, Jasmine quitte son appartement et emménage chez Louis sur le champ (VII-495 à VII-503). Les attaques répétées d'Isabelle, l'affaire Cohen et la brouille entre Jennifer et Mariette qui en a suivi, l'ont quelque peu déprimée et conduite à douter d'elle-même. Découragée devant la tâche énorme de concilier de multiples différences quand deux amies aussi proches que Mariette et Jennifer n'arrivent même pas à s'entendre, elle craint de tourner en rond et de rentrer dans le moule. Elle réussit malgré tout, après la réconciliation de ses deux amies, à garder le moral. Elle réussit le transfert de propriété du dépanneur à Anita. Et elle se prépare à être la marraine du bébé qu'Armande attend de Tony.

Elle en est là quand survient le drame. Jasmine et Tony reçoivent un appel et interviennent dans un immeuble pour interpeller des malfaiteurs. Il s'agit d'une affaire de drogue impliquant la prostituée Caroline, soeur de Sandy, un Blanc et un Noir. Au cours de l'intervention Tony est grièvement blessé et Jasmine abat celui qui a tiré, le Noir. L'affaire non résolue du policier Martin qui avait abattu un jeune Noir au premier segment et la simulation d'intervention dans un immeuble échouée par

Jasmine dans ce troisième segment trouvent ici leur dénouement. En effet, la séquence combine ces deux événements. En tant qu'intervention policière, elle réfère à l'exercice de simulation parce qu'elle se situe dans un lieu identique mais le dénouement réfère à l'affaire Martin, à la différence que le policier qui abat le Noir est également un(e) Québécois (e) noir(e). Ainsi le film prend bien soin de maintenir le suspense en déposant un souffle de soupçon sur Jasmine. Elle avait raté l'exercice. Manquera-t-elle cette intervention ? Elle a abattu un Noir. Fera-t-elle confiance à l'enquête de la Sûreté du Québec comme elle le réclamait dans le cas de Martin ? Quand les renforts arrivent, le jeune Noir gisait sur le sol tandis que le jeune Blanc s'était déjà rendu à Jasmine. Isabelle et Boudrias lui passent les menottes. Mariette et Aline qui arrivent par la suite s'occupent de Jasmine. Tony est transporté à l'hôpital dans un état critique, entre la vie et la mort. Tout le temps qu'a duré l'intervention, le jeune Blanc criait au jeune Noir de tirer, d'abord sur Caroline que Jasmine avait fait venir auprès d'elle, et ensuite sur les policiers eux-mêmes. Après la mort de son complice, il se rend à Jasmine en le criant haut et fort, mais tire deux coups de feu en l'air avant de déposer son arme. Quand Boudrias et Isabelle l'appréhendent, il leur dit que lui et son complice voulaient se rendre mais que Jasmine a tiré. Isabelle saute sur l'occasion : «Jasmine est faite», souffle-t-elle à Boudrias. Elle l'accuse aussitôt, devant les journalistes accourus et ses supérieurs, d'avoir «perdu les pédales». Aussi, elle falsifie les dépositions des témoins et présente un rapport tronqué et mensonger qui accable Jasmine (VIII-171 à VIII-189) et la rend responsable de la tournure des événements pour avoir manqué de jugement. Le rapport de cette dernière est, bien sûr, totalement différent. Jasmine signale d'ailleurs à Joseph que Boudrias et Isabelle sont arrivés quand tout était déjà terminé (VIII-242 à VIII-249). Caroline elle-même avait déjà quitté les lieux. Un doute plane cependant sur son rapport fondé uniquement sur sa parole. La Sûreté du Québec fera enquête. Jasmine refuse le congé que veut lui faire prendre Joseph et la consultation psychologique qu'il lui propose. Elle souhaite continuer à travailler. Mais Jasmine a tué. Son partenaire est dans le

coma. Et ces images la torturent bien plus que celle de la mort de Sandy qui l'avait tant bouleversée (II-163 à II-193) parce que bien plus intimes. Louis est à son chevet pour la consoler. La suspicion plane à son égard. Et Isabelle la harcèle sans relâche. Quand elles se rencontrent au chevet de Tony, celle-ci lui fait une menace à peine voilée : «C'est maintenant qu'on va voir ce que t'as vraiment dans l'ventre, ma grande noire!». Et le conflit s'amplifie. Boudrias et elle organisent et montent toute une cabale contre Jasmine. Leur rapport avait consigné des déclarations mensongères, notamment celles de Caroline, extorquées sous la menace. Et maintenant que Boudrias a suivi Isabelle dans cette voie de la vengeance personnelle contre les Noirs, il lui propose à son tour de le suivre dans la voie du rejet de tous les étrangers au sein d'un groupe structuré. À la suite de l'affaire Cohen, Antonia avait mené une enquête au sujet de Morin. Elle a découvert qu'il est membre d'un groupe fasciste, non par intérêt financier, mais pire encore, par conviction. Elle et ses amies se demandent alors si ce groupe est à l'origine de l'affaire Cohen (VII-504 à VII-528). Le coéquipier d'Aline qui faisait des menaces anonymes à Jasmine au téléphone justifiait son acrimonie envers les Noirs par des raisons personnelles. Sa femme avait été violée par des Noirs et son chagrin avait nourri sa haine contre tous ceux qui ressemblaient à l'agresseur (II-89 à II-125). Isabelle également reproduit dans ses relations avec Jasmine les douleurs d'une expérience personnelle malheureuse avec les Noirs. À vingt-deux ans, son jeune frère, qui vit avec elle, est resté handicapé à la suite d'une agression perpétrée par des Noirs. C'est pour cette raison qu'elle «hait tellement Jasmine» (VIII-171 à VIII-189). La relation entre les deux termes n'est pas évidente, et même inexistante; mais attribuer à un groupe ethnique les actes déplorables d'un individu, c'est-à-dire passer du particulier au général en affectant les caractéristiques d'un être singulier au groupe auquel il appartient, c'est la définition du racisme, certes. Mais souffrir avec ceux que l'on aime, éprouver leurs douleurs dans l'amour que l'on a pour eux, peut conduire à accuser la planète entière quand la douleur de cette souffrance est trop grande. Le rejet de cet Autre est alors une compensation

émotionnelle qui aide à supporter le chagrin et qui espère trouver une rémission dans la vengeance. Il s'agit d'un signe de détresse, d'un appel au secours qu'une rencontre humaine peut soulager. Par contre, Boudrias et Morin n'ont aucune histoire personnelle malheureuse avec les autres, ni un quelconque intérêt à défendre. Prôner une vision de la société fondée sur le rejet de l'Autre est un choix idéologique dans un monde de plus en plus interdépendant et en cours de globalisation. Il s'agit d'une conviction et d'une vision de la société qui expliquent les maux économiques et sociaux par la présence des immigrants : «On veut juste se débarrasser de ceux qu'on veut plus avoir chez nous, ceux qui nous volent nos jobs... out!», dit Boudrias à Isabelle (VIII-250 à VIII-289). Le coéquipier d'Aline et Isabelle ne remettent en cause ni la présence, ni la citoyenneté (au sens étymologique: «habitant de la cité») de ceux que Boudrias appellent les «étrangers». Ils apportent une réponse irrationnelle à une douloureuse blessure psychologique. Boudrias, lui, nage dans la xénophobie et, pour lui, l'espace de la citoyenneté doit exclure les «étrangers». Ses propos au sujet du groupe structuré dont il fait partie, et dont le journaliste Morin est membre également, ont d'abord fait tiquer Isabelle. Mais elle accepte de le suivre parce que leur prochaine cible, après Cohen qu'ils ont acculé à la faillite lui avoue Boudrias, est Jasmine (VIII-250 à VIII-289). Isabelle n'aime pas Jasmine parce qu'elle est noire. En outre, ses parents ont péri dans un incendie criminel dont les coupables n'ont jamais été retrouvés (V-488 à V-542). Elle n'apprécie pas non plus Louis Desroches parce qu'elle s'oppose à la police de proximité et à l'idéologie de la prévention. Son histoire personnelle a alimenté sa conception répressive de la police. Elle pourrait constituer un terreau fertile pour le groupe de Boudrias. Mais son ralliement n'est qu'une alliance temporaire et fragile fondée sur un intérêt commun provisoire dont les motifs et les objectifs sont divergents. Cette divergence est aussi révélée par l'incompatibilité sexuelle qui se manifeste entre Isabelle et Boudrias le jour où il l'invite à rejoindre son groupe (VIII-250 à VIII-289). Tandis que du côté de

Jasmine et de Louis, ils sont liés par l'amour et une convergence de vues, ce qu'expriment les champs passionnels *Amour/Alliance*.

Informé par Boudrias, on le sait à présent, le journaliste Morin organise le battage médiatique contre Jasmine. Cela commence par une émission de télévision non montrée mais rapportée par Alexis qui la commente avec Antonia. Il rit de Jasmine, «une conne», qui s'est «encore mise les pieds dans les plats» (VIII-218 à VIII-226). Puis, c'est un article de journal qu'Aline conseille à Jasmine de ne pas lire : «Ça t'donnera rien!» (VIII-227 à VIII-241). Et c'est une nouvelle émission de télévision dans laquelle Morin est interviewé ainsi que la mère du jeune Noir abattu par Jasmine. Jasmine s'était isolée quelques jours chez Louis. Recluse, elle ne parle à personne ni ne répond au téléphone. Elle ne retourne pas non plus les appels de ses amies. Installée devant la télévision, Louis veut l'empêcher de regarder l'émission mais elle insiste : «Je suis assez grande pour affronter la réalité» (plans VIII-290-293). Dans un témoignage émouvant, la mère endeuillée défend son fils qui «se droguait», il est vrai, en «vendait», certes, n'était pas un «ange», bien sûr, mais était sur la voie de la réhabilitation grâce au soutien de plusieurs membres de sa famille. Elle stigmatise «l'irresponsabilité» de la police, interpelle directement Jasmine en jouant habilement sur les cordes sensibles de l'identité: «Pourquoi Mademoiselle Rocheleau ? Vous, une Noire!», et elle évoque des bavures répétées dont Jasmine aurait été l'auteure. Touchée, Jasmine se sent coupable, «J'ai tout foquée», murmure-t-elle, abattue. Puis, c'est au tour de Morin qui accuse : les témoins - voisins et membres de la famille -, les déclarations des policiers qui lui ont parlé sous couvert de l'anonymat et un rapport interne de la police présentent des versions concordantes qui vont à l'encontre de celle de la policière qui a tiré. Jasmine n'aurait pas protégé son coéquipier et, pour se racheter de cette faute, en aurait commis une seconde en abattant le jeune Noir. Et Morin de réclamer la suspension de Jasmine. Celle-ci n'est pas seule à suivre cette émission. Vincelette et Joseph l'écoutent avec gravité. Armande, en compagnie de Jennifer, pleure en prenant connaissance d'une autre

version des événements. Elle se tient le ventre et se tord de douleur. Jennifer la conduit à l'hôpital. Boudrias et Isabelle sont satisfaits. Ils pavoisent : «Là, elle peut plus s'en sortir» (plans VIII-290 à VIII-325). Et Jasmine essuie rapidement les contrecoups de l'émission. À l'hôpital où elle rend visite à Armande qui a perdu son bébé, celle-ci ne peut supporter sa présence et la renvoie, malgré ses dénégations (VIII-352 à VIII-360). Au dépanneur d'Anita, elle ne reçoit même pas un salut et est priée de ne plus y mettre les pieds aux heures d'ouverture. La communauté noire l'abhorre (VIII-380 à VIII-410). Au poste, l'incertitude plane à son sujet et elle se trouve dans la position de demander à Joseph de confirmer son statut. Et quand elle pénètre dans la grande salle vêtue de son uniforme, la surprise de ses collègues est palpable. Poursuivant implacablement son dessein, Isabelle l'aborde, narquoise, en lui offrant des fleurs qu'elle estime nécessaires en ce jour : «Je m'attendais à voir Louis Desroches dans le bureau de Vincelette ce matin», faisant allusion au parrainage dont elle est certaine que Jasmine a bénéficié et qui ne lui est, à présent, d'aucun secours. Jasmine sort de ses gonds (VIII-361 à VIII-379). Son seul espoir de contrecarrer les effets du rapport d'Isabelle est de retrouver Caroline. Et ses amies l'aident à se chapitroter. Corine et Antonia la retrouvent. Caroline avoue avoir menti sous la pression de Steve, le complice du jeune Noir abattu par Jasmine. Elles ne peuvent cependant l'amener pour témoigner car, craignant les représailles et le manque de drogue, Caroline préfère se jeter dans les bras de son souteneur. Le lendemain, elle meurt d'une surdose. Fermée cette voie, Jasmine demande à Louis de voir le rapport d'Isabelle déjà rendu dans les bureaux de la Sûreté du Québec. Il s'y oppose catégoriquement. (On notera ici l'occultation de Damien dans la narration). Mariette se rend chez Isabelle afin de l'interroger sur le rapport qu'elle a fait. Elle y découvre Boudrias mais n'obtient aucune information. Jasmine reçoit des menaces de mort sous la forme d'un cercueil miniature déposée devant sa porte. Jennifer lui conseille de faire le vide et de prendre de la distance en se retirant. Jasmine refuse de céder un pouce de terrain à Isabelle. Elle y sera forcée suite à des révélations fracassantes du



journaliste Morin. Interrogé au cours d'une émission, celui-ci dénonce la liaison de Jasmine avec Louis Desroches qui est intervenu, affirme-t-il «de source sûre», «en plusieurs fois» en sa faveur, allusion à l'affaire Naoual. Il conclut que Desroches est ce haut gradé qui protège la policière Rocheleau. Quand Vincelette lui demande de passer à son bureau, Jasmine, frondeuse lui répond : «Si c'est pour parler de ma vie privée, on n'a rien à s'dire». Sur le champ, Vincelette la suspend. Jasmine se réfugie pendant un mois chez Jennifer. Et quand elle émerge de sa réclusion, elle met un terme à sa liaison avec Louis. Le meurtre du père est consommé. Elle se réconcilie avec Armande et se rend chez les parents du jeune Noir qu'elle a abattu en compagnie de la mère de Caroline. Elle y réussit à confondre Steve qui était présent et à se rallier la famille. Des témoins sont revenus sur leurs dépositions et l'enquête de la Sûreté du Québec a confirmé la version de Jasmine. Son retour hérisse Boudrias et indispose Isabelle qui promet de se venger. Jasmine lui fait la leçon : «La prévention ne signifie pas d'être mou pis de s'laisser faire» (VIII-761 à VIII-782).

Quand les médias sont soutenus par des intérêts inavouables, ils excitent les passions et il est difficile d'en arriver à un dialogue. Et Morin met son travail de journaliste au service du groupe auquel il appartient, groupe qui prône le rejet de l'Autre et de toute différence. Et dans la compétition que se livrent les médias, Alexis veut gagner la guerre des ondes pour assurer son poste. Il est prêt à tout. Cette concurrence s'exercera au mépris de l'information et aboutira au travestissement des faits, ce qu'expriment les champs passionnels *Information/Manipulation*. Lorsqu'à la demande d'Alexis (plans VI-1 à VI-9), Antonia avait invité Morin à son émission, elle l'avait placé en face de Leyla qui avait réussi à déjouer tous ses pièges et à lever le voile sur son manque de connaissances des sujets qu'il abordait. À court d'arguments, il s'était réfugié dans des attaques personnelles en évoquant la fugue de Naoual pour dénigrer la culture musulmane et justifier son incompatibilité d'avec l'occidentale (VI-170 à VI-230). L'affaire Cohen sera orchestrée de toutes pièces par lui, et Alexis tombe dans le piège. Il veut en faire une «grosse affaire», là où Antonia

n'y voit qu'une tempête dans un verre d'eau : «Pourquoi est-ce qu'on dit pas juste la vérité ?» (plans VII-144 à VII-154). Mais l'affaire Cohen touche à des fibres sensibles de la société québécoise et a réveillé d'anciennes querelles que l'on croyait dépassées entre francophones et anglophones. Tandis que Morin se mêlait à la foule pour souffler la colère contre Cohen, les Gauthier se suicidaient. Antonia fait remarquer à Alexis qu'ils ont délaissé les vrais problèmes pour donner tête baissée dans la manipulation organisée par Morin. Alexis sait qu'au fond, Antonia a raison. Mais il a une autre conception du journalisme, celle de ses patrons, celle de la rentabilité (plans VII-622 à VII-654). Aussi n'hésitera-t-il pas à diffuser spontanément l'image de Jennifer agitant le drapeau du Québec. Dans le contexte, c'était une image forte, rentable, bien que véhiculant une information opposée à celle qu'il avait fait passer au sujet de David Cohen dont il avait manipulé l'entrevue au montage (VII-155 à VII-189 et VII-155 à VII-189). «Tu t'es trompée de métier», dira-t-il à Antonia. Et dans cette logique, toute information qui fait vendre est une bonne information. La cabale de Morin contre Jasmine a fait long feu mais, pour rivaliser, Alexis avait été conduit non seulement à maquiller les reportages mais à écarter des informations. Il avait interdit à Antonia de toucher au dossier de Jasmine afin de l'innocenter (VIII-218 à VIII-226), et lui avait refusé les moyens d'interroger Caroline pour faire la lumière sur le rapport d'Isabelle (VIII-444 à VIII-462). Quand le conflit entre Anita-Didier et Leyla paraît dans les journaux, il lui reproche son silence alors même qu'elle était au courant (IX-74 à IX-84). En effet, blessé dans son orgueil et dans sa chair par les coups reçus par sa fille, brimé dans sa liberté à cause de ses convictions religieuses, Aboukarim avait demandé à Antonia de faire un topo là-dessus. Jasmine appuyait Aboukarim : «Il faut tracer une ligne en quelque part», mais Leyla ne souhaitait pas envenimer cette histoire (IX-45 à IX-50). Devant ses réticences, et jugeant l'affaire un peu trop banale, bien que grave, Antonia avait hésité. Mais quand Alexis lui impose de faire son émission sur ce sujet qui révèle le racisme entre les ethnies parce que Morin, qui a eu une entrevue avec la haute direction, vise son poste dont le contrat

arrive bientôt à échéance, Antonia tombe des nues. Et le conflit ouvert s'amplifie et gagne, dans ce segment, tous les thèmes présentés jusqu'ici dans le film : les immigrants et la société d'accueil, les immigrants entre eux, les relations amoureuses, la presse, les anglophones et les francophones. Et Jennifer a des visions de violences racistes (IX-196 à IX-209). Ramez et Leyla pointent le danger que représentent des activistes tels que Morin qui enveniment l'affaire Cohen. Le Québec est pacifique, il est vrai, mais il suffit qu'un déséquilibré s'en prenne physiquement à Cohen, et la violence peut s'installer (VII-504 à VII-528), disent-ils. Jennifer exprime la même crainte devant la panique que peut susciter au sein de la population le nombre de plus en plus élevé d'immigrants dans la société. Elle refuse l'invitation d'Antonia à participer à l'émission : «Ça va encore tourner au cirque» (IX-155 à IX-195). Celle-ci réussit néanmoins à convaincre Louis Desroches qui, pourtant, n'y voyait pas sa place (IX-119 à IX-126). Et Alexis exige la présence de Morin. De concert, ces deux derniers, complotant habilement, montent Didier et Aboukarim l'un contre l'autre avant de les «lâcher» sur le plateau, tels deux gladiateurs dans une arène (IX-216 à IX-244). Et l'émission tourne au cirque. Impétueux, emportés par leur fougue, le rétiaire et le mirmillon se sont élancés avec véhémence dans une joute verbale où l'insulte le disputait à l'injure sous le regard ahuri du policier de la paix et celui, amusé, des deux complices (IX-245 à IX-292). Louis Desroches n'a pu placer un mot malgré ses diverses tentatives. Et quand, en pleine émission, Antonia menace Alexis de tout arrêter, celui-ci n'hésite pas : «Ben c'est ça! Morin va t'remplacer, pis tu viendras chercher ton quatre pour cent demain!». La manipulation de l'information tient également aux conditions dans lesquelles sont placés ceux qui sont invités à la rendre intelligible par le poids et le contrôle que l'institution exerce sur eux. Et cette émission en a ébranlé certains et conforté d'autres. Boudrias et Isabelle exultent. Celui-là félicite la stratégie de Morin qui consiste à dresser les uns contre les autres les immigrants qui «obtiennent tout ce qu'ils veulent tandis qu'il y en a combien de notre gang qui sont sur le chômage». Et Mariette de faire valoir à Isabelle,

inhabituellement hargneuse contre Jasmine «l'immigrante», qu'elle aussi profite du système en engageant «une femme de ménage mexicaine illégale parce que ça t'coûte moins cher» (IX-376 à IX-398). De leur côté, Jasmine, Corine, et Mariette sont démoralisées. Et elles se laissent prendre au piège de Morin, leur dit Jennifer, quand, au cours d'une sortie, elles essaient de convaincre Leyla de laisser de côté ses principes islamiques pour les suivre dans un bar (IX-420 à IX-45). Cette soirée gâchée l'est doublement pour Jasmine. Tandis qu'elle se déplaçait pour intercepter le regard d'une collègue s'adonnant à la prostitution, elle y surprend Louis et Antonia en amoureux (IX-463 à IX-501).

Au poste de police, Joseph tente auprès d'Isabelle, de la réconcilier avec Jasmine. Mais elle préfère suivre Boudrias qui n'a pas renoncé à faire tomber Jasmine. Elle participe avec lui, pour la première fois, à une réunion du groupe de Morin. Cette réunion a lieu chez elle et son frère Martin est présent. Il n'apprécie pas cette association de sa soeur avec Boudrias ni le chemin qu'elle emprunte. Le malheur qui lui est arrivé n'est «pas une raison d'en vouloir à tout le monde». En uniforme tout comme Boudrias, Isabelle est l'animatrice de la réunion. C'est une séance d'information et de prosélytisme en faveur de la possession des armes à feu, seul vrai pouvoir pour se défendre des maux de la société qui regorge de déséquilibrés et d'étrangers qui n'ont pas le même respect «que nous» de la vie et de la propriété (IX-337 à IX-365). Mais Joseph l'apprend et les sermonne. Il propose à Isabelle, qu'il trouve excellente policière, de s'entendre avec Jasmine afin que, toutes deux, elles puissent se compléter car, trop souvent dans le passé, Isabelle s'est fait muter. Et il l'invite à en discuter en prenant un verre. Comme il avait posé la main sur son bras, elle se raidit, ne dit mot et sort de la pièce (IX-399 à IX-419). Mais pour la première fois, elle aura à travailler sur le terrain avec Jasmine. Pauline, la policière surprise par Jasmine en flagrant délit de prostitution homosexuelle, en contravention des règlements de la police, la rappelle pour se justifier et tenter d'obtenir son silence. Jasmine et Mariette, qui s'était jointe à elle, demeurent inflexibles. Pauline est de la

brigade des stupéfiants et prépare un coup de filet important : «Laissez-moi au moins finir en beauté!», supplie-t-elle. L'opération est préparée en collaboration avec le poste 35. Il s'agit de piéger un dangereux trafiquant qui doit prendre livraison d'une cargaison de cocaïne en provenance de la Colombie. Pauline qui a infiltré le milieu a réussi à gagner sa confiance. Jasmine, Isabelle, Mariette et elle serviront d'appâts en jouant le rôle de prostituées québécoises dont il est très friand. Pauline portera un émetteur qui permettra à une couverture de les localiser en tout temps. Jasmine et Isabelle se jaugent du regard (IX-695 à IX-714). Le jour de l'opération, Jasmine fait preuve d'un sang-froid étonnant. Pauline a perdu l'émetteur. Les filles cherchent à gagner du temps et le trafiquant, méfiant de nature, soupçonne une machination. Il veut laisser en plan les filles et changer de lieu. À ce moment, Jasmine abat ses cartes. Les deux Colombiens sortent leurs armes et l'un d'eux entraîne Mariette dans une chambre tandis que les filles sont clouées sur place sous la menace du deuxième. Les policiers arrivent. Mariette avait failli être outragée. Elle saigne du nez et de la bouche. Jasmine lui tient compagnie pendant la nuit.

#### ***5.2.4 Quatrième segment : Situation finale***

La dernière séquence du troisième segment en est une de transition. Elle apporte néanmoins quelques indications pour la suite. Professionnelle de la prostitution homosexuelle, Pauline avait remarqué l'aversion de Mariette pour l'homme qui l'enlaçait et elle s'était jointe à eux pour l'en détourner. Ce fut la cause de la méfiance du trafiquant. Et après le presque viol de Mariette, Isabelle interpelle Jasmine : «T'as pas envie d'les tuer là ?». Celle-ci, comprenant l'affirmation derrière la question répliqua : «Oui, j'ai envie d'les tuer, mais pas parce que c'est des Sud-Américains, parce que c'est des criminels». Et Isabelle, incrédule : «bullshit!».

La séquence suivante inaugure le quatrième segment (plans X-125 à X-136). Par une belle journée ensoleillée au bord d'une piscine, les membres de l'organisation d'extrême-droite dont sont membres Boudrias et Morin sont réunis. Ils font le bilan de

leurs actions passées et préparent les suivantes. Boudrias en dresse la liste. Les affaires Cohen, Aboukarim et Anita Klébert ont été bien menées grâce au travail de Morin qui est félicité. Le seul échec reste Jasmine. Morin, Boudrias, et un autre homme qui semble être leur chef, puisque c'est lui qui félicite le journaliste, dissèquent l'état de la nation dans une analyse qui reprend tous les poncifs de l'extrême-droite : le chômage est créé par les immigrants selon l'équation simpliste et fausse que le nombre de chômeurs équivaut au nombre d'immigrants. Il suffit donc de se débarrasser de ces derniers pour éliminer le chômage et retrouver ainsi le bonheur perdu. Discours empreint de xénophobie qui fait siennes les thèses économiques du libéralisme le plus conservateur pour justifier la suppression des dépenses de santé, d'éducation, d'assurance chômage, d'abord aux immigrants, et ensuite à tous ceux qui présentent une différence et s'écartent des normes et des objectifs qu'ils ont eux-mêmes définis. Discours moralisateur, austère et ultraconformiste qui vise à l'uniformisation de la société en instaurant une pensée unique et à contrôler les consciences jusque dans le corps des femmes et dans les chambres à coucher. Isabelle qui veut connaître les limites, ou l'étendue, de leurs actions est maintenant bien informée, et elle hésite à porter le toast que Morin propose en approbation de ce programme qui glorifie l'ultralibéralisme. Un détail, en apparence insignifiant, marque la discordance qui pointe entre Isabelle et ses compagnons : les trois hommes boivent dans des verres tandis qu'elle prend sa bière au goulot, ainsi que son frère, de l'autre côté de la piscine, qui ne participe pas à la réunion mais les observe.

La séquence IX-337 à IX-365 montrait une réunion de propagande de l'organisation. Elle se tenait dans un lieu clos et était clandestine, ce que soulignait la mise au point de Joseph avec Isabelle en IX-399 à IX-419. Cette rencontre-ci au grand jour, dans un lieu où circulent des badauds, réunit les stratèges du groupe. Que le film manifeste à ce moment-ci cette sortie de l'ombre n'est pas un hasard. Elle est signe d'une fin prochaine, celle du conflit dans sa résolution et celle de la narration.

Entre les termes de la problématique, ce dernier segment instaure de nouveaux rapports qui marquent la suprématie de la déixis occupée par Jasmine :

### **Société pluriculturelle > Société monoculturelle**

De leur côté, Jasmine et ses amies reçoivent la proposition d'un groupe de jeunes étudiants introduits par Corine. Laurent, Québécois de souche, et Stéphanie, Québécoise haïtienne, sont en charge du projet conjointement avec des condisciples de diverses origines. Le projet, baptisé Opération Espoir, vise la promotion de la solidarité et de l'entraide avec les nouveaux immigrants pour construire un monde meilleur. Il associe, avec les nouveaux arrivants, deux groupes dont ceux-ci se méfient : les policiers qui sont pour eux l'image de la répression qu'ils ont fuie et les jeunes qui inculquent à leurs enfants des valeurs québécoises qu'ils redoutent (X-137 à X-15). Quand il est présenté au poste 35, Isabelle propose d'inclure les handicapés et les familles pauvres «de chez nous» parce qu'on «a des problèmes...». Joseph accepte tout de suite sa proposition et lui demande de l'organiser. Elle se tait et refuse de participer au projet en quittant la salle en compagnie de Boudrias. Tous les autres policiers y adhèrent (X-153 à X-168). Le projet dégage la spontanéité et l'idéalisme de la jeunesse. Et c'est ce que Morin lui reproche, dans un premier temps, à la conférence de presse qui lance la campagne de promotion du projet. Mais quand Stéphanie lui dit préférer ses bons sentiments à elle à son cynisme à lui, il cherche autre chose pour tenter de discréditer le projet. À Isabelle qui maugréait de voir Jasmine ramener un autre projet au poste avec la bénédiction de la direction, Boudrias lui avait dit : «C'est un projet fait sur mesure pour nous autres. Laisse-moi faire» (X-175 à X-176). Et il avait caché de la drogue au café étudiant pour justifier l'arrestation de Laurent et de Stéphanie. Jasmine avait eu bien du mal à convaincre les jeunes de s'accrocher et de lui faire confiance en dépit des difficultés rencontrées car «la police n'est pas parfaite, des racistes il y en a partout» (X-193 à X-210). Alors Morin laisse filer cette information en public : «Que direz-vous aux nouveaux immigrants que des jeunes soupçonnés de possession et de trafic de drogue veulent

s'occuper de leurs enfants ?» Surpris, les jeunes cèdent la parole à Jasmine qui répond en laissant Morin tout penaud sous les applaudissements de la salle: «On va leur dire que la justice existe. Qu'elle ne dépend ni de la couleur de la peau, ni des cotes d'écoute de la radio. On va leur dire qu'il y a une chance que la rue, les écoles, les parcs, l'autobus deviennent des endroits de coexistence, pas de règlements de comptes». Et ce segment va développer les champs passionnels suivants :

Public	Caché
Tolérance	Intolérance
Courage	Violence
Ouverture	Non-ouverture
Réconciliation	Discorde

La réunion du groupe fasciste s'oppose au projet interculturel des jeunes soutenus par la police. Ces deux événements se concentrent sur le thème majeur développé jusqu'ici dans la télésérie, les relations interethniques, que le segment va développer en reprenant également les circonstances conflictuelles qu'elle lui a données sous les modalités des relations homme-femme et de la question de la citoyenneté. Pour les actants du pôle non valorisé dans la narration, les immigrants, ou les «étrangers» dans leur langage, ne doivent pas bénéficier du filet social de la société. Ce sont des non-citoyens : «Ce n'est pas en payant des milliards [en frais sociaux] aux étrangers qu'on va s'en sortir» (plans X-133-134). Et pour cela, il faut convaincre la population par un travail de propagande qui doit en donner une perception négative quitte à manipuler les informations, : «Là, on a réussi à les montrer sur leur vrai jour, les Cohen, Aboukarim, Klébert...» (plan X-125). Et c'est là, par le biais de l'objectivité ou de la non-objectivité, par le souci de la vérité, d'une information digne de foi ou non, d'une information juste et équilibrée qui replace les événements dans leur contexte plutôt que de les en sortir, les travestir et leur attribuer une signification qu'ils n'ont pas, bref en respectant une éthique journalistique ou pas, que le rôle de la presse, dans sa fonction d'éducation de l'opinion publique ou d'instrument de propagande au service d'intérêts partisans, touche à la question de la



citoyenneté. Cette question de la citoyenneté et du rôle de la presse se rejoignent dans ce segment, non seulement sur le propos des relations interethniques, mais aussi sur un autre terrain où les champs passionnels *Tolérance/Intolérance* se manifestent également, celui de la vie privée. Mariette finit par avouer son homosexualité à Jasmine (X-183 à X-192). Et, au cours d'une pause au poste de police, seules dans la cuisine, les deux amies en parlent sans se rendre compte qu'elles sont épiées par Isabelle (X-297 à X-308). Celle-ci se dépêche, bien sûr, de le raconter à Boudrias qui transmet l'information à Morin. Au poste, Les policiers, amis de Boudrias, se moquent publiquement d'elles sous le regard ahuri et furieux de Joseph. Mariette a tout de suite dédouané Jasmine. Et, dans le vestiaire, la hargne d'Isabelle continue de harceler Mariette. Elle est physiquement arrêtée par Aline qui la menace d'un ton ferme et sans réplique. La conférence de presse du projet Opération Espoir n'a que peu d'écho dans les médias. Même Antonia n'en parle pas car Alexis refuse toute émission à ce sujet tant que l'accusation de possession de drogue qui pèse sur les jeunes n'est pas levée (X-267 à X-284). Et c'est Morin qui parle du projet en sonnant la charge. Dans un *laius* moqueur et empreint de mépris, il s'attaque aux deux présidentes d'honneur du projet, Jasmine et Mariette. Il associe l'homosexualité de la seconde au projet en soumettant les objectifs de celui-ci aux valeurs de sa vie privée, tout en insinuant que la première le serait également : «Le projet Opération Espoir, pour le rapprochement des ethnies! Tout un rapprochement ! Le rapprochement gai !» Et, dans un malhonnête embrouillamini, il associe le projet à toutes les différences dont sont porteurs les actants du pôle valorisé par la narration : «Il y a quelque chose de pas très Kasher au royaume d'Allah ou de Bouddah !» (X-358 à X-377). Cette propagande dont les principaux axes sont l'intolérance, le non-respect de la vie privée et la diffamation touche aux droits et aux libertés du citoyen qu'elle bafoue, mais elle frappe l'imagination populaire et fait monter les cotes d'écoute. Et elle atteint son but car la révélation de l'homosexualité de Mariette sur les ondes de la radio porte un dur coup au projet. Et tout le monde souhaite que Mariette le quitte : les jeunes, Antonia,

Corine, Ramez, etc. Mais Jasmine s'oppose farouchement au départ de Mariette, plaidant que la tolérance prônée par le projet doit commencer par elle (X-432 à X-446). Car, ce n'est pas Mariette qui est visée mais le projet lui-même pour ce qu'il représente et, Jasmine ne s'y trompe pas, elle aussi. Antonia fait valoir qu'à cause de Mariette, le projet devient une cible facile pour les critiques des médias. Stéphanie et Laurent ne jugent pas Mariette mais pensent à ceux qui doivent participer au projet. Seule Leyla approuve Jasmine. Mais la vie de Mariette est déjà minée par cette affaire et elle songe à déménager pour fuir le regard de ses voisins, et à demander une mutation dans un autre poste pour repartir à neuf. Jasmine s'y oppose et lui offre l'hospitalité pour quelques jours. Cette décision déclenche la colère de Corine et d'Antonia qui accusent Jasmine de torpiller ainsi le projet. Mais Jasmine s'entête et ne peut se résoudre à démarrer Opération Espoir sur une telle injustice. Devant l'insuccès de leur conférence de presse, les jeunes décident de redoubler d'effort. Antonia perd toute crédibilité à son bureau et Alexis lui signifie la fin de son contrat. Devant les cotes d'écoute réussies par Morin, il est le mieux placé pour lui succéder. Alors, elle met tout son dynamisme au service de la promotion du projet. Elle obtient le parrainage de la Commission des droits de la personne, du ministère de l'Immigration, de la Communauté urbaine de Montréal et du YMCA. Elle demande aussi à Louis, parce qu'il est le seul à pouvoir le faire, de convaincre Jasmine de la nécessité d'évincer Mariette du projet. Elle lui demande de l'appeler : «Elle a besoin de toi». Mais Louis ne parle plus à Jasmine depuis leur séparation, et sa relation avec Antonia bat de l'aile. Celle-ci en est consciente et en souffre, mais comprend : «Quand on fait l'amour, je t'entends penser à elle».

Martin n'apprécie pas la relation de sa soeur avec Boudrias. Isabelle elle-même se méfie de l'ampleur des actions du groupe. Elle n'y a participé que sous l'emprise d'un irrésistible désir de vengeance reporté sur Jasmine, et qui nourrit sa jalousie. Avec Boudrias, elle avait prestement procédé à l'arrestation de Laurent et de Stéphanie mais elle ignorait les fraudes de son coéquipier. Et quand Joseph, pour la

secouer et lui faire prendre conscience de ses errements, lui révèle que Boudrias avait caché de la drogue au café étudiant, elle est allée lui dire deux mots car elle est avant tout policière, et il y a des limites que sa fonction et sa conscience lui interdisent de franchir. Mais Boudrias, lui, place la réalisation de ses principes idéologiques au-dessus de sa fonction et justifie ainsi cet accroc à l'honnêteté et à la justice. Et il rappelle à Isabelle qu'elle est tout autant que lui impliquée et mouillée dans cette affaire. Isabelle est ainsi prise dans l'engrenage, piégée par sa rancune et sa jalousie (X-233 à X-240). Alerté par une femme paniquée de la réunion de propagande de l'organisation d'extrême-droite, inquiet des illégalités de Boudrias, Joseph se méfie et soupçonne le pire. Il met Boudrias sous surveillance, qui s'en rend compte. Pour le contrer et le neutraliser, ce dernier échafaude un plan qui fait appel à la collaboration d'Isabelle et de Martin. Celle-ci hésite et Boudrias perçoit sa réticence : «Écoute donc Isabelle, aurait-on eu tort de t'faire confiance?». Et dans un ultime effort de persuasion, refusant de percevoir le scepticisme et le détachement d'Isabelle, il lui expose l'importance et l'enjeu que représente cette bataille : «On n'a pas le droit pour nous autres pis nos enfants d'abandonner», l'exhortant, d'un air extatique en la serrant contre lui, à «être prête» (X-378 à X-398). Restée seule avec son frère, Isabelle tremble, rongée par le remords. Elle frémit à l'idée de participer à ce traquenard contre Joseph, partagée qu'elle est entre les sentiments que celui-ci lui inspire et le projet machiavélique auquel elle ne peut se soustraire. Martin perçoit son malaise. Il veut savoir pourquoi elle ne saute pas de joie à l'approche de la disgrâce de Mariette et de Jasmine. Mais il n'est pas nécessaire qu'Isabelle lui explique. Cloué depuis deux ans dans un fauteuil roulant, il sait l'amertume et les affres de la rancœur : «Moi j'essaie d'oublier ma haine... quand j'y arrive, je me sens tellement mieux» (X-399 à X-409). Mais il est trop tard pour Isabelle. Elle y a mis un doigt, et elle est maintenant toute entière aspirée dans le vertige de Boudrias. Un soir, habillée seulement de ses sous-vêtements, elle attire Joseph chez elle sous un fallacieux prétexte et simule un quelconque malaise, refuse le médecin, et lui demande de

l'accompagner dans sa chambre. Assis sur le bord du lit, déconcerté, il la reconforte tandis que Martin, posté près de l'hubriserie, filme la scène. Isabelle craque. Elle demande à son frère de partir et avoue à Joseph le guet-apens ourdi contre lui pour le discréditer. Devant la colère de Joseph, dans ses larmes, elle lui confesse son amour pour lui (X-447 à X-491).

Le projet de Boudrias secrète la discorde et il en est la première victime. Isabelle ne l'aime pas et lui tourne le dos. Il ne le saura jamais. Au cours d'une patrouille, Isabelle lui annonce qu'elle a demandé un congé sabbatique. Il n'en revient pas et questionne : «C'est pas l'temps là! J'ai besoin... on a besoin d'toi. Pis moi là-dedans ?» (X-523 à X-533). Elle n'aura pas le temps de répondre. Deux coups de feu retentissent et ils prennent en chasse un gangster sorti en courant d'un restaurant chinois. Celui-ci leur tire dessus et Isabelle est grièvement blessée. Elle perd le contrôle de la voiture qui percute des tubes d'un chantier de voierie avant de se retourner en tonneaux (X-534 à X-588). Blâmant tous les immigrants, Boudrias jure de la venger (X-604 à X-612). Isabelle ne se réveillera jamais, mais Boudrias continue de vivre et d'agir en fonction de l'idée d'un amour non partagé qu'il idéalise. Le mépris des désirs d'Isabelle et la cécité devant la réalité sur laquelle Boudrias projette ses idéaux conduisent à la croyance en leur acceptation et à vouloir ainsi les imposer par tous les moyens, y compris la force.

À l'aveuglement de Boudrias, s'oppose la clairvoyance d'Antonia qui, de son côté, perçoit bien que Louis s'éloigne d'elle. «On va arrêter de se mentir», lui dit-elle. Et elle l'incite à appeler Jasmine qu'il «n'a jamais réussi à chasser de ses pensées». Cet antagonisme met en lumière les champs passionnels *Réconciliation/Discorde*. Les participants au projet finissent par se ranger à l'avis de Jasmine au sujet de la participation de Mariette. Ils sont tous réunis chez elle. Damien et Louis sont également présents. Devant l'enthousiasme des jeunes, Jasmine et Louis échangent un regard et un sourire complices. Mais il faut convaincre Mariette qui a quitté l'appartement de Jasmine. Vainement celle-ci tente de la convaincre mais celle-là n'a

qu'une chose en tête; elle est obnubilée par son amour pour Jasmine et elle le lui dit. D'abord effrayée, Jasmine sent peu à peu monter en elle le désir de Mariette. Le jour du départ de celle-ci, les deux amies s'embrassent passionnément et Jasmine s'arrête in extremis à la pensée de Louis: «J'peux pas. J'aime encore Louis» (X-749 à X-776). La réconciliation est aussi celle d'Antonia et d'Alexis quand celui-ci lui annonce qu'elle est choisie pour assurer la couverture d'Opération Espoir. Surprise, Antonia s'interroge sur la nouvelle philosophie de ses patrons : «La direction est tombée sur la tête ? Ils s'intéressent aux bonnes nouvelles maintenant!». Et comme il lui dit qu'il ne souhaite pas qu'il lui arrive quelque chose quand il sait que des groupes d'extrême-droite se promettent d'y participer, Antonia perçoit le message implicite et se jette dans ses bras avec un bonheur retrouvé (X-798 à X-806). Et la réconciliation est enfin la participation de Mariette au projet que Jennifer a convaincu de revenir sur sa décision, et de rester au poste 35.

Le meurtre d'Isabelle conduit au démantèlement d'une triade chinoise et d'un réseau spécialisé dans le trafic d'immigrants illégaux. Morin est sur les lieux lors de l'opération. Et quand son reportage passe à la télévision, tous les policiers du poste 35 sont réunis dans la cuisine. Pour l'occasion, il interviewe Boudrias. Après avoir félicité la décision du gouvernement d'expulser tous les illégaux arrêtés, le journaliste donne la parole au policier qui, sous le regard consterné de ses collègues, enfreint toutes les règles de réserve que lui impose sa fonction. Dans une harangue explicitement xénophobe, il plaide en faveur d'une chasse aux sorcières afin de débusquer partout les illégaux, propose de fermer les frontières et de «décider entre nous avec qui on veut vivre». La stupéfaction provoquée par ces propos au poste est telle qu'ils laissent tout le monde bouche bée. Et Boudrias en rajoute devant ses collègues : «Un grand nettoyage! Il est temps qu'ça s'fasse! Ça pue dans cette ville-là, pis c'est pas à cause des vidanges» (X-634 à X-656). Le récit donne la réplique à ces propos à la séquence X-807 à X-821 en situant la question de l'immigration dans le cadre de la mondialisation des échanges, commerciaux et humains, pour faire

fonctionner les champs passionnels *Ouverture/Non-ouverture*. Rassemblés autour de la piscine, chez Damien, tous les participants au projet écoutent Jennifer reprendre les thèses du généticien Albert Jacquart selon lesquelles l'augmentation de la population de la planète autour de dix milliards d'âmes dans moins de vingt ans, devra nécessairement commander un partage des richesses car il sera impossible d'empêcher les plus pauvres, qui seront neuf milliards, de venir réclamer leur part, par la force, si nécessaire. Et à Aline qui accepte le principe du maintien des cultures d'origine, mais se demande ce que «nous deviendrons là-dedans» dans ce cas-ci, Leyla répond que les immigrants n'avaient pas comme aujourd'hui la possibilité de garder des contacts avec leur pays d'origine, ce qui poussait à leur regroupement pour garder leur identité. La solution résiderait alors dans l'émergence de cette culture publique commune «où les gens se regroupent pour vivre selon leurs aspirations en étant heureux de partager certaines valeurs». Le partage doit remplacer la dilapidation des richesses de la planète et «c'est maintenant qu'il faut [le] réapprendre, et c'est avec les Chinois que ça commence», conclut Antonia. Car Opération Espoir entend également militer en faveur de la régularisation du statut des illégaux chinois en attente d'expulsion. Et le récit prend bien soin de les présenter comme des victimes plutôt que des fraudeurs délinquants lorsqu'à la séquence X-682 à X-690 Jasmine, Mariette et Leyla écoutent un vieil homme chinois leur expliquer les mécanismes de l'exploitation d'immigrants illégaux par des trafiquants sans scrupules qui leur font miroiter les richesses du rêve américain en échange de leurs biens et de leurs terres.

Le *Courage* et la *Violence*, telles sont les deux passions qui animent désormais les deux pôles antagoniques. À la suite des ses propos intempestifs, Vincelette signifie sa suspension à Boudrias. Vulgaire, fulminant de colère, menaçant, celui-ci donne sa démission sur le champ sans oublier d'avertir Joseph, «T'es sur du temps emprunté, l'noir», avant de sortir en claquant la porte (X-657 à X-681). Au chevet d'Isabelle, comme prosterné sur un prie-Dieu, tenant la main gauche de celle-ci entre les deux siennes jointes, Boudrias promet, contre l'avis de ses

partenaires hormis Morin qui le soutient, de faire du spectacle d'Opération Espoir un Oklahoma City, du nom de cette ville des États-Unis où un attentat de l'extrême-droite contre un édifice gouvernemental avait fait des centaines de victimes (X-791 à X-797). Des armes lui sont livrées dans un entrepôt désaffecté qui lui sert de repaire et d'où il planifie son action terroriste. À ses acolytes, il expose la stratégie devant un plan des lieux où se déroulera le spectacle : «Eux autres, ils sont ici, nous autres on va passer par en-dessous», pointant sur l'image la galerie souterraine qui conduit à la grande salle du spectacle, transférant ainsi dans le réel filmique la stratégie de la taupe inaugurée dès le premier segment (X-829 à X-835). La violence est toujours le signe d'une impossibilité d'agir sur le réel et qui se fraye un chemin, parfois à l'insu même de son auteur, dans les plis cachés des frustrations de l'impuissance et du désespoir qu'ont nourris l'absence d'emprise sur le réel et la nullité de l'action qui, désormais, s'expriment en fracas dans le monde qu'elle veut soumettre. Elle infuse, marine, mûrit et prend sa source dans les catacombes de la pensée. Et cette stratégie de la taupe, tout au long du récit, en est la métaphore. Mais le récit décline ce thème de la violence selon les deux formes du caché, qu'expriment cette stratégie et le travestissement de Boudrias (X-852 à X-859), et du fracas, qu'expriment le tumulte médiatique de Morin et l'homicide commis dans le tunnel (X-860 à X-1139). Quant au courage, il est tout simplement visible. Il s'affiche et s'étale dans la sérénité, ou même la peur sans laquelle il ne serait pas. Les champs passionnels *Visible/Caché* objectivent ici les modalités du courage et de la violence. Au poste, Mariette et Jasmine reçoivent un courrier identique le même jour : une photo de leur visage en gros plan marquée d'une cible et surmontée de l'inscription «Oklahoma» (X-822 à X-828). Leyla et Jennifer en reçoivent également une pareille, et devant ce trop grand risque qu'encourt le spectacle d'Opération Espoir, Vincelette songe à l'annuler. Cette solution, fondée sur un excès de sécurité qui devient peur, motive tous les Boudrias et leur confère leur force. Elle répugne à Leyla car elle tue l'espoir : «C'est pire que de recevoir une balle en plein cœur». Leyla a peur, c'est vrai, et elle l'avoue, mais elle

préfère l'affronter maintenant, cette peur, plutôt que de vivre avec elle toute sa vie. Jasmine renchérit pour affirmer sa détermination à se battre en l'honneur de l'uniforme que son père a porté pendant trente ans et qu'elle a endossé aujourd'hui. Quant à Mariette, elle n'a plus peur s'il faut empêcher Boudrias de gagner (X-836 à X-851).

Et le spectacle de lancement du projet Opération Espoir a lieu. La sécurité est sous la responsabilité directe de Louis, assisté de Joseph. Tandis qu'Antonia présente les responsables d'institutions qui collaborent au projet, Boudrias, grîmé et armé, accompagné de trois comparses, s'introduisent par le sous-sol. Les portes qui conduisent à la grande salle s'ouvrent devant lui par des mains anonymes. Ils abattent néanmoins deux gardes de sécurité avant de parvenir jusqu'à la mezzanine. Il dispose de complicités jusque dans le service de sécurité. Le chef de son organisation est d'ailleurs attablé dans la salle parmi les invités, comme pour dire que les deux thèses peuvent se distribuer également dans la société, qu'il s'agit d'un choix de société à faire entre une option qui juge profitable l'ouverture aux autres et sur le monde et une autre qui la juge nuisible. Mais il est seul, à l'écart, marginal. Jusqu'ici, le récit s'était longuement attardé sur la problématique de l'intégration et des relations interethniques. C'est que cette problématique, grandement circonscrite à la région de Montréal, est nouvelle dans un Québec qui a récemment émergé de la révolution tranquille et de la perturbation politico-identitaire qui a suivi. Mais de nombreuses indications diégétiques la situe dans le contexte des échanges internationaux avec en toile de fond la question de la mondialisation. Le problème ainsi posé par la narration, au-delà des questions d'intégration et du vouloir-vivre collectif qui en découlent, concerne le virage de la mondialisation qui en est l'horizon et qui présente, aussi sur le plan humain, de nouveaux défis à assumer ou à esquiver. L'imputation d'un facteur de valorisation au pôle occupé par Jasmine signale clairement le point de vue qu'embrasse le récit. Cette dernière séquence en fait une fois de plus la démonstration sur un mode hyperbolique. Il reprend les thèmes du partage et du non-



partage, de l'ouverture aux autres et du repli sur soi, de l'enrichissement et de la réification, de la convivialité et de la rivalité, toujours en valorisant le premier terme de chacune de ces dichotomies. Ces défis concernent l'apprentissage du civisme dans une société pluriculturelle. Les esquiver conduirait à l'enfermement sur soi, au retour à des valeurs sclérosées du passé et à une société figée dans un tête-à-tête entre nous. La voie de l'ouverture et du partage est certes plus difficile, car imprévisible, parce que toujours tournée vers le futur, toujours en évolution. Et l'avenir, parce qu'il est par essence ce qui n'est pas connu, est toujours angoissant. Mais cette voie est peut-être la seule qui permette d'esquiver le piège de «l'affrontement et de la violence». Elle réclame du courage, celui dont ont fait preuve les policiers du poste 35 et que nourrit la peur engendrée par la violence qui les menace et qu'ils affrontent dans la sérénité.

Cette séquence finale comporte 288 plans. Les huit premiers montrent les préparatifs de la sécurité et l'arrivée de Boudrias. Ils sont séparés des 280 suivants par une pause publicitaire et ces derniers se déroulent sans interruption. Ils constituent la séquence finale en tant que telle. Les événements qui s'y déroulent sont encadrés en amont, par la présentation d'un membre du gouvernement et de certains responsables d'institutions de la société civile qui appuient le projet Opération Espoir, et en aval, par tous ceux qui, dans le récit, ont gravité autour de Jasmine et du poste 35, et qui participent au projet en tant que premières ressources. Entre ces deux bornes, le récit du spectacle oscille entre la violence et la réconciliation. Le premier dossier dont s'occupe Opération Espoir est celui des Chinois. Tandis que le projet lance un appel à la pétition téléphonique pour éviter leur expulsion et leur cherche des parrains, à la radio Morin appelle à leur expulsion, au boycottage du projet. Boudrias et ses hommes de main sont parvenus à se faufiler jusqu'à la mezzanine d'où un tireur d'élite ajuste la nuque de Jasmine dans sa mire. La première partie de cette séquence est marquée par l'échec de l'appel lancé par le projet. Le repérage de Boudrias par Jennifer marque le tournant à partir duquel débute la seconde partie de la séquence.

Morin lance un dernier cri en faveur d'un retour aux valeurs du passé et au maintien de la cohésion identitaire entre nous, au rejet de l'Autre. Boudrias est démasqué et il exprime sa haine. Le tireur d'élite se cache. Et toutes ces tentatives sont battues en brèche par les nombreux appuis reçus par Opération Espoir. La réconciliation qu'indique cette séquence est signifiée par divers événements. Parmi les institutions qui appuient le projet, se trouve le directeur du réseau TVA, télévision pour laquelle travaillent Alexis et Antonia (VII-655 à VII-723). On sait les misères qu'y a vécues cette dernière. La réconciliation est aussi notée dans l'annonce de sa grossesse faite par Corine, et dans la main tendue par Didier à Leyla.

Par ailleurs, la présentation au début de la séquence, de la ministre de l'Emploi, Madame Harel, du président de la Commission des Droits de la Personne du Québec, M. Yves Lafontaine, du directeur du service de la police de la Communauté Urbaine de Montréal, M. Jacques Duchesneau, et du directeur du développement communautaire du YMCA, M. Conrad Sauvé, tous effectivement en poste au moment de la diffusion du film, cette présentation qui fait écho, à la fin de la séquence, à la chanson de Raymond Lévesque célébrant le partage, la paix entre les hommes et la fin de la misère, entonnée en chœur par toute la salle, signifie clairement le parti choisi par le récit, appuyé en cela par des représentants de la société civile et du gouvernement, indiquant par là le chemin dans lequel le film souhaite voir s'engager la société québécoise.

### 5.3 Les figures de la transformation

Le premier segment a posé l'antagonisme entre Eux et Nous. Le deuxième a abordé la problématique de l'intégration. Le troisième a installé la question du citoyen, de la participation à la cité des diverses communautés ethnoculturelles. Le quatrième a résolu ce conflit dans la participation de tous à la cité et dans l'ouverture sur le monde.

Le travail d'élaboration qui a conduit à l'opposition *Altérité/Identité* et la forme qu'a prise son accession à l'autonomie antagonique ne sont pas purs. Ils sont surdéterminés par l'opposition *Autorité/Contestation*. Et cette opposition *Altérité/Identité* traîne avec elle les traces du désaccord des policiers d'avec l'orientation inclusive de la direction du service de police face aux communautés ethnoculturelles. Ces traces la contaminent et la modulent selon une perspective spécifique. Ces traces se retrouvent dans la relation qui s'instaure entre Boudrias et Jasmine dès la première séquence, celle de l'engendrement. C'est donc cette double opposition *Altérité/Identité* et *Autorité/Contestation* qui sert de matrice à partir de laquelle le film développe la problématique Société pliculturelle Vs Société monoculturelle. Ce sont les transformations de ces deux figures oppositionnelles que nous établirons en guise d'exemple.

Mais d'abord, quelques réflexions sur le concept de «champ passionnel» sont nécessaires. Les modifications passionnelles font avancer le récit et la passion est au cœur de l'action. Celle-ci comporte deux aspects, la *dianoïa*, et l'*ethos* (chapitre 3.2), deux aspects qui permettent de l'appréhender. L'*ethos*, c'est l'ensemble des capacités, passions et habitudes. Une capacité est une possibilité : par exemple même s'il n'aime pas, l'homme est capable d'aimer. Mais une passion est une faculté actualisée. Cette actualisation ne doit pas cependant être accidentelle ou le fait du hasard. Il faut qu'elle soit une constante, qu'elle se transforme en habitude, et donc en comportement. C'est donc l'agir humain que la tragédie, le récit imite et représente, et

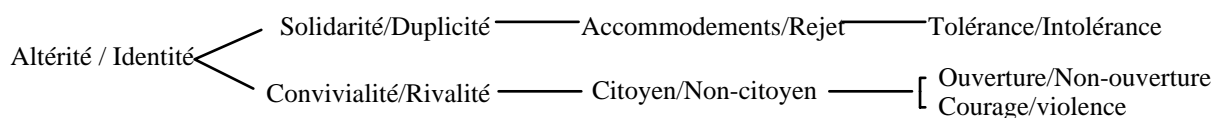
le personnage en est le support. Cet agir humain est déterminé par la *dianoia*, qui est «ce que l'esprit imagine», la pensée qui détermine l'action. Le concept d'action, dans le récit, comporte donc manifestement quatre dimensions :

- un plan épistémique, c'est la *dianoia*, la raison qui motive l'action, c'est-à-dire les idées et concepts qui orientent l'action;
- un plan structurel, c'est la manière dont les concepts sont organisés entre eux. Cette dimension est prise en charge par les champs passionnels;
- un plan axiologique, c'est la valorisation positive ou négative affectée au concept dans la passion qu'il détermine. Cette dimension est gouvernée par la problématique;
- un plan dynamique qui rend compte de l'évolution des rapports entre les concepts dans le récit. Cette dimension est prise en charge par le schéma narratif.

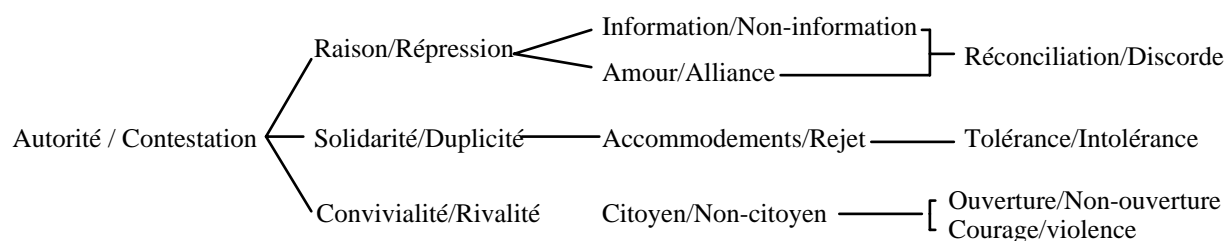
Un exemple nous fera comprendre l'articulation de ces quatre dimensions. *L'Altérité* est la pensée qui détermine les actions de Mariette et de Jennifer. Elles partagent la même vision du monde mais s'opposent sur des données historiques qui ont façonné leur identité et qui comportent une charge émotionnelle que l'analyse sociale qu'elles en font ne peut ni ignorer ni évacuer (plan épistémique). C'est sur la base de ce savoir historique que Mariette est affectée [passion] par l'action de Jennifer, et c'est cette affection [passion] qui la détermine à agir à son tour. En référence à la problématique posée, le concept d'*Altérité* est affecté d'une valorisation positive et se trouve de ce fait dans un rapport antagonique avec le concept d'*Identité* qui lui, est inversement valorisé (plan axiologique). De plus, il est structuré autour d'un réseau conceptuel qui comprend la *Solidarité*, l'*Accommodement* et la *Tolérance* (plan structurel) dont la dynamique est gérée par la structure narrative quaternaire, chacun de ces concepts actualisant, dans chacun des quatre segments, un aspect du pôle valorisé dans la problématique (plan dynamique). Trois conséquences en découlent. Premièrement, la conjonction du concept (connaissance) et de la passion (sentiment) dans l'action insérée dans un contexte, avec pour support le personnage,

rend compte de la possibilité du récit de réaliser la synthèse des divers aspects de la vie, de les articuler en une totalité et de donner une image homogène et globale de la société, là où les sciences sociales juxtaposent, fragmentent et étudient séparément les différents domaines sociaux. Deuxièmement, le concept de passion tel que décrit en tant que terme médiateur entre les actions dont il est indissociable permet de retrouver, par un autre biais, le concept de «représentation», qui a cours en sciences sociales et humaines, défini comme «le système de sens qui oriente la perception et l'agir» (Piret *et al*, 1996, p.126). Et finalement, parce que le champ passionnel est imbriqué dans l'articulation de ces quatre dimensions, nous l'appellerons «champ associatif». Nous voyons cependant que le concept de champ associatif que nous élaborons ici n'est pas identique à celui de Barthes (1973, p.354). Ce dernier l'assimilait à celui de champ thématique. Dans cette optique, le champ associatif correspondrait alors aux trois thèmes que nous avons dégagés de l'analyse de la séquence de l'engendrement : les relations interethniques, les relations homme-femme et la citoyenneté. Notre concept de champ associatif en est donc distinct. Nous pouvons à présent établir la dynamique des deux champs associatifs *Altérité/Identité* et *Autorité/Contestation*.

### La dynamique Altérité/Identité

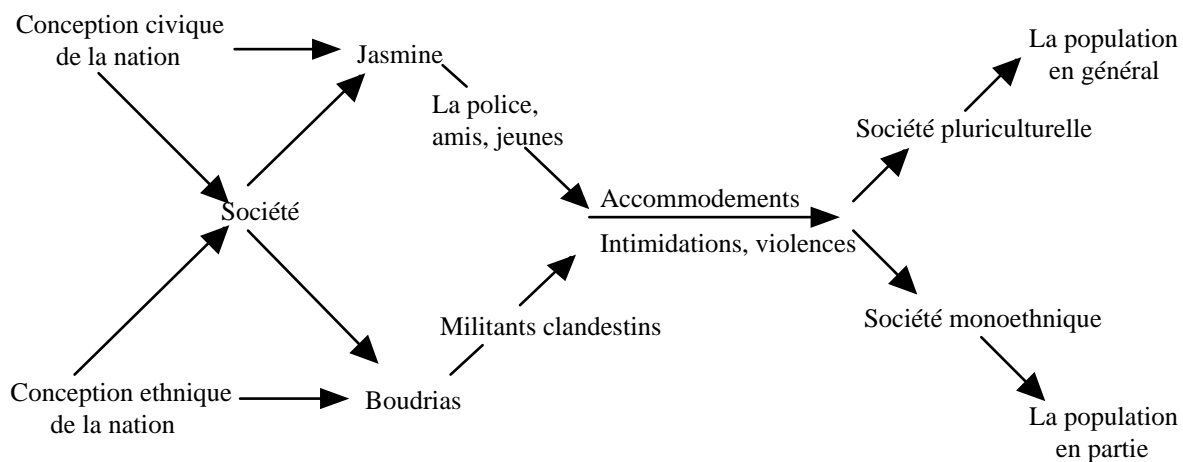


### La dynamique Autorité/Contestation



On voit bien ici que les deux couples d'opposition portent sur le même Objet que l'Anti-sujet dans le système sémiologique du récit affecte d'une valeur négative et qu'il vise à empêcher sa réalisation par le Sujet. La contestation est contestation de l'altérité tandis que l'autorité refuse le statu quo de l'identité et valorise l'altérité, ce qui est la modalité principale de la problématique. En outre, nous voyons également que les champs associatifs se modifient par une série de glissements et de déplacements de sens jouant sur des similarités sémantiques créées qui font avancer le récit pas à pas, passant ainsi d'un segment à un autre. Par exemple, la *Contestation* de l'idéal prôné par l'autorité se fait *Répression* dont la *Non-information* est une des formes, toutes actions qui engendrent la *Discorde*, tandis que l'*Autorité* fonde son action sur la *Raison* et choisit de diffuser l'*Information* qui favorise la *Réconciliation*. Comment assurer l'unité des champs associatifs ? Qu'est ce qui cimente un champ associatif permettant ainsi d'assurer le passage d'un segment à l'autre ? La *Répression* et la *Violence*, par exemple, ne font pas nécessairement partie du champ conceptuel de la *Contestation* mais leur unité, dans le récit, est assurée par la symbolique de la taupe que nous avons mise en lumière. De même, le réseau conceptuel que dessine le champ associatif *Altérité/Identité* trouve son unité et sa dynamique dans la métaphore de l'*Istos* qui, au sein même de l'Altérité, découvre et fait jaillir l'Identité ou inversement, ce qui revient au même, pour dire que l'Autre est aussi Nous dans cet espace public commun.

L'organisation des champs associatifs permet de décrire la structure narrative mais ne rend pas compte de la dynamique globale du récit. On peut à présent établir le schéma narratif qui permet de saisir cette dynamique :



Nous pouvons à présent relever dans le récit, les marques qui l'ancrent dans un contexte socio-culturel spécifique.

#### 5.4 Le contexte de la téléserie

L'analyse de la séquence de l'engendrement a révélé les traces du locuteur dans le discours. Elle a d'abord fait ressortir l'empreinte du locuteur dans la construction du point de vue adopté. Et elle a aussi montré que cette logique de construction du point de vue porte les valeurs représentées par Jasmine vers la société. C'est le moyen par lequel le film embraye sur le contexte social, premier indice, au plan I-21 de l'ancrage du film dans la réalité montréalaise qu'est cette enseigne du poste de police no 35. Et la série va semer ici et là de multiples indices, tant au niveau de l'image qu'à celui de la bande sonore, qui permettront d'avoir prise sur le contexte social et sur l'époque. C'est donc à ce contexte social, à un moment

historique précis, que le récit s'intègre. Ce contexte constitue le système supérieur auquel il réfère.

Il n'est pas nécessaire de faire un relevé systématique de toutes les mentions faites à la ville de Montréal. Dès la troisième séquence, la ville est explicitement mentionnée : «Il y a des quartiers à Montréal...» (I-80 à I-87). La ville elle-même est reconnaissable dans ses parcs, ses gratte-ciel, ses enseignes, etc. Des références à certaines institutions de la province sont également des indices qui ancrent le film dans la réalité québécoise : la Direction de la Protection de la Jeunesse ou la Sûreté du Québec, par exemple. Mais le film réfère spécifiquement à la région de Montréal. Cela est précisément dit par Louis Desroches : «L'immigration a changé le visage de Montréal depuis seulement une dizaine d'années» (V-342 à V-426). Et un autre indice vient le renforcer. Les deux journaux dont les titres sont visibles à l'écran réfèrent tous deux à Montréal. Le premier est un journal réel, populaire, à grand tirage et connu de tous, «Le Journal de Montréal» (plans V-88 à V-104), et le deuxième est un journal fictif mais dont le titre est évocateur, «Le Métropole» (plans IX-98 à IX-118) référant ainsi spécifiquement à la région de Montréal, métropole du Québec. Toutes ces indications sur le lieu de l'action sont assez claires. Si on les croise avec la présence à l'écran de Mme Louise Harel, on peut déterminer avec précision l'époque à laquelle le film renvoie quand on sait qu'elle fut ministre de l'Emploi en 1995 et ministre de l'Immigration et des Communautés culturelles en 1984. On peut donc déterminer avec précision le cadre spatiotemporel de la série. L'histoire qui nous est racontée a lieu entre 1985 et 1995 et se déroule dans la société montréalaise. Le film paraît en 1996. Quand Louis Desroches dit que l'immigration a changé le visage de Montréal depuis une dizaine d'années, on voit bien que cela correspond à la période délimitée.

Mais le contexte est également celui de la mondialisation. La référence à l'UNESCO, organisme des Nations-Unies, et celle faite au gaspillage des ressources de la planète, entre autres, justifient cette extrapolation. Il y a également l'allusion,



interne à la déixis négative, aux États-Unis, à la France et à l'Allemagne et, plus éloquent encore, à cet afflux d'immigrants qui arrivent des parties les plus diversifiées de la planète.

Toutes ces allusions au contexte social du Québec contemporain et à la mondialisation discréditent l'idée de l'autonomie de l'œuvre d'art. L'œuvre culturelle n'habite pas un espace aseptisé qui serait exempt de tout lien avec le monde. «Il est aussi faux de créer un univers fictif que de créer un univers dans lequel personne n'a besoin de travailler, de manger, de haïr, d'aimer ou de dormir» (Rushdie, 1995, p. 112). Si le rapport de l'œuvre à la réalité historique n'enlève ni n'ajoute rien à sa qualité artistique, celle-ci structure celle-là, lui imprime une forme particulière, et comprendre leur rapport, c'est non seulement les inscrire dans une tradition et dans un contexte, mais leur donner sens. Et ce rapport inscrit l'œuvre comme partie prenante d'une réalité socioculturelle qu'elle contribue à soutenir, à enrichir ou à consolider, à critiquer ou à réprouver. L'œuvre est toujours imprégnée des idées qui circulent dans le contexte de sa production et avec lesquelles elle constitue un ordre symbolique, des structures d'attitudes qui, en retour, la conditionnent. Elle entre en résonance avec d'autres textes, des textes artistiques, bien sûr, mais aussi des textes de sociologie, des politiques gouvernementales, des textes économiques, etc. On ne peut donc pas se contenter dans l'analyse d'un film ou d'une émission de télévision, de parler uniquement de récit audiovisuel, car le rapport des œuvres à l'histoire et à la société est bien plus complexe que cela. Les formes culturelles se croisent et s'entrelacent. Elles ne sont pas pures mais hybrides, et ces textes de nature hétérogène qui entrent en dialogue participent tous de la culture. Et c'est à la présence de ces autres textes dans la série *Jasmine* que se consacrent les sous-chapitres suivants.

Mais on peut d'ores et déjà avancer que le thème de la série porte sur la problématique de l'intégration des immigrants et la question de la citoyenneté dans un contexte de mondialisation. Et c'est ce savoir qu'il va exposer, un savoir sur la société, et des savoirs liés au pluralisme culturel, dans le but de proposer en exemple

des modèles comportementaux susceptibles de jeter les bases d'un vouloir-vivre collectif dans une société conviviale, pluraliste et ouverte. Parce qu'il participe à cet ordre symbolique, parce qu'il est tissé de relations avec d'autres textes, *Jasmine*, la série, vise à éduquer le spectateur dans le sens des idées prônées par cet ordre symbolique.

### **5.5 Le savoir dans *Jasmine***

Nous n'aborderons pas l'aspect mise en scène de la série télévisée. Nous mentionnerons seulement que les exagérations du récit sont manifestes ainsi que le ton emphatique des dialogues qui ne sont bien souvent que des poncifs tout droit sortis d'un traité de sociologie ou d'une politique gouvernementale. Et pour cette raison même, la thèse défendue dans le film est présente avec lourdeur et forme une saillie parfaitement audible et visible. *Jasmine* est un récit à thèse, un récit social qui, par le truchement d'êtres fictifs, permet à son auteur d'exprimer les principes qu'il considère comme essentiels à une société ouverte, pluraliste et démocratique. De l'analyse que nous en avons faite jusqu'à présent, *Jasmine* nous informe sur trois domaines de la réalité sociale du Québec à un moment précis de son histoire, qu'il intègre à une diégèse pour servir le but démonstratif et didactique du film : l'intégration, la citoyenneté et la mondialisation.

#### **5.5.1 *Jasmine* et la société québécoise**

«L'immigration a changé le visage de Montréal depuis seulement une dizaine d'années» dit Louis Desroches lors de sa première apparition en entrevue avec Antonia. En effet, d'une société repliée sur elle-même et percevant l'immigration comme une menace pour sa survie, le Québec, à partir de la fin des années soixante,

s'est progressivement ouvert à l'intégration des nouveaux venus. Des vagues successives ont régulièrement ponctué l'histoire du peuplement et du développement du Canada. Si l'immigration britannique fut privilégiée dans le but de préserver l'unité ethnoculturelle du pays, le Canada dut, à cause de ses relations avec les autres pays et de ses besoins en main-d'œuvre, s'ouvrir de plus en plus à une immigration de toutes origines. Et jusque dans les années soixante, les institutions anglophones ont assuré le leadership en matière d'intégration des nouveaux arrivants. Et c'est ce contexte historique qui, dans le film, donne sens à l'affaire Cohen. La création du ministère de l'Immigration du Québec, en 1968, récupère la juridiction conjointe avec le gouvernement fédéral que lui reconnaît la constitution canadienne en matière d'immigration. L'adoption de la loi 101 qui intègre les nouveaux arrivants à l'école française et régit la langue de travail, va permettre une plus grande participation des immigrants à la société francophone. C'est donc à partir du moment où il a commencé à contrôler ses institutions et qu'il a pu s'affirmer dans sa langue et sa culture que la société québécoise francophone va se définir comme société d'accueil et de référence. Et si l'on considère que l'accord Cullen-Couture qui donne au Québec le droit de sélectionner ses immigrants date de 1978, les effets de cet accord ne se font sentir qu'au milieu des années 1980. En 1991, le nouvel accord Gagnon-Tremblay/Mac Dougall lui accorde encore plus de pouvoirs en cette matière. Et à cause de la situation géopolitique de ces années-là, cette immigration est de plus en plus diversifiée et origine de cultures non occidentales dont les valeurs ou les coutumes sont parfois éloignées des nôtres. C'est le cas symbolisé dans le film par les musulmans Ramez et la famille Aboukarim. Aussi, le contact de la communauté francophone avec ce phénomène nouveau suscite des «inquiétudes» qui se manifestent par des «réactions de rejet ou de repli sur soi» (MCCI, 1990a, p. 7 et 8). Le pôle négatif présenté par le film en la personne de Boudrias en fait la démonstration. Dans ce contexte, il est «vital... d'appartenir à une même collectivité qui est le Québec». Le film plaide en faveur de la création d'un sentiment

d'appartenance commune autour d'un espace public commun basé sur «des valeurs fondamentales laïques auxquelles tout le monde adhère comme le respect de l'autre, l'égalité des sexes, la compassion, etc.» (Seq.V-342 à V-426). En défendant cette thèse, le film s'arrime à l'Énoncé de politique d'immigration et d'intégration du gouvernement du Québec (1990). La télé-série est diffusée en 1996 et cette politique est publiée en 1990. Celle-ci énonce quatre objectifs sociétaux en matière d'immigration qui constituent également la toile de fond du film. Ces objectifs énoncent d'abord les raisons qui motivent la politique d'immigration :

1. *Le redressement démographique.* Tandis que le pôle négatif propose l'interdiction de l'avortement «si on veut continuer à survivre comme race» (Séq. X-125 à X-136), le pôle valorisé par la narration considère qu'on «a besoin d'immigrants pour se renforcer, pour survivre» (Séq. IX-196 à IX-209).
2. *La prospérité économique.* Elle est présente symboliquement dans la relation d'Anita avec les Gauthier autour de la faillite du dépanneur sauvé par la clientèle immigrante (Séq. VII-213 à VII-266 et VIII-5 à VIII-27).
3. *La pérennité du fait français.* L'affaire Cohen en fait largement écho en la situant tant par rapport aux anglophones qu'en référence aux nouveaux arrivants (Séq.VII-213 à VII-266; VII-109 à VII-143 et VII-548 à VII-583).
4. *L'ouverture sur le monde.* Elle est présente dans la déixis négative dans la référence aux États-Unis, à la France et à l'Allemagne dans leur attitude par rapport aux immigrants (Séq. X-125 à X-136) et elle est présente dans la déixis positive dans les propos d'Antonia, de Leyla, de Jennifer et à la séquence finale qui est un appel d'Opération Espoir à l'ouverture sur le monde en parrainant les Chinois pour qu'ils demeurent au Québec (Séq. X-860 à X-1139).

Ces objectifs sociétaux en matière d'immigration s'articulent ensuite à une politique d'intégration qui vise à créer cette culture publique commune garante d'un rapprochement entre les Québécois de toutes origines afin d'assurer un sentiment d'appartenance et la participation de tous à la construction d'un avenir commun. Cette

culture publique commune énonce les caractéristiques de la société québécoise moderne que le film reprend également à divers niveaux. En voici quelques exemples :

**1. Une société francophone.** «Ce n'est pas parce qu'il baragouine quelque chose qui ressemble vaguement à du français qu'il comprend quelque chose à notre culture», dit Patrick à Jennifer pour bien souligner que la piètre connaissance qu'il a de la langue française ne fait pas de celle-ci un partenaire culturel actif de la société québécoise (VII-109 à VII-143). Et de son côté, Mariette stigmatise les immigrants qui méprisent la culture québécoise et la langue française (VII-548 à VII-583). Ils font tous deux écho à ce postulat définitionnel de la société québécoise en ce qu'ils considèrent que l'apprentissage de la langue française est une condition de l'intégration des immigrants qui permet les échanges avec les autres Québécois mais aussi en ce qu'elle a de valeur symbolique comme vecteur culturel. La langue est le ciment culturel, et l'intégration réclame non seulement la capacité de simplement communiquer, mais de produire du sens dans les termes de la société d'accueil, c'est-à-dire de symboliser dans la langue de cette société. Et cette capacité de symbolisation, dans le film, est incarnée dans la figure de Fatima qui exprime ses émotions dans cette langue québécoise (VI-456 à VI-493).

**2. Une société démocratique** signifie qu'elle favorise «un accès équitable aux ressources, services et instances décisionnelles» (MCCI, 1990, p. 16) à tous les citoyens et attend d'eux tous une participation à la vie publique. Elle va de l'accès à l'emploi à la participation «à la définition des grandes orientations de la société» (MCCI, 1990, p. 17). On peut voir dans l'acte de court-circuiter la décision de Vincelette par Jasmine en faisant appel à Louis Desroches, et dans ses démarches auprès d'Antonia pour se défendre sur les ondes de la télévision, comme une connaissance du milieu et une débrouillardise pour avoir accès aux instances stratégiques. Mais plus éloquente est l'action d'Opération Espoir qui vise à renverser la décision du gouvernement de déporter les Chinois par une campagne d'information

et de sensibilisation du public en leur faveur. C'est aussi la manifestation organisée par Anita devant le dépanneur des Gauthier pour contester son congédiement illégal. La démocratie est aussi la démocratie de la rue, le droit des citoyens de manifester pour faire valoir leur point de vue. Mais c'est également la bataille des ondes menée par Morin qui manipule l'opinion publique pour faire triompher une cause et la résistance d'Antonia qui finit par l'emporter. Et la limite de la démocratie est celle de la violence que le film signale et condamne dans les actes de vandalisme contre le restaurant de Cohen et la voie du terrorisme choisie par Boudrias.

**3. Une société pluraliste** récuse la fragmentation qui ferait coexister «différents groupes qui maintiendraient [...] leur culture et leurs traditions d'origine [...] dans l'ignorance réciproque et l'isolement» (MCCI, 1990, p. 18), et préconise l'enrichissement et le partage culturels tout en garantissant à chacun le droit de «maintenir et de développer» sa propre culture dans la sphère privée. Cette idée du pluralisme, le film en fait largement état, surtout dans le profil qu'il brosse du personnage de Leyla qui accepte et partage toutes les valeurs de la culture publique commune mais maintient, dans sa vie privée, sa différence religieuse et les valeurs familiales qu'elle implique, et qui lui dictent d'élever ses «enfants dans l'Islam, par respect pour eux et par amour» (IX-662 à IX-694), aussi bien que les prescriptions de vie qui lui interdisent de pénétrer dans un bar (IX-420 à IX-456).

Ces trois termes de ce postulat définitionnel, qui expriment les valeurs fondamentales du Québec, instaurent le cadre de la culture publique commune que doivent partager tous les Québécois. Ils constituent le «contrat moral» mis en place par l'Énoncé comme cadre d'accueil des nouveaux immigrants. L'intransigeance de Mariette sur la question de la langue y fait référence. Mais aussi les appels à vivre comme nous, à accepter le cadre et les institutions démocratiques de la société québécoise en sont des allusions. C'est la mise en garde de Joseph au père de Rachel qui veut régenter la vie de sa fille (III-762 à III-785) et la réponse de Damien à Jasmine au sujet d'Aboukarim qui devra «vivre avec les lois québécoises, qu'il le

veuille ou non» (VI-281 à VI-296). Il y a aussi cet appel à l'intégration, à l'appropriation, par les immigrants, de la culture québécoise dans ces propos de Tony : «S'ils viennent ici, ils devraient vivre comme nous autres» (VI-56 à VI-84) et, dans ceux d'Aline à Leyla, qui expliquait pourquoi les immigrants se regroupent et tiennent à leur culture, «Ça, c'est correct. Mais nous autres, qu'est-ce qu'on devient là-dedans? C'est ça là!» (X-807 à X-821), une reconnaissance que «les Québécois des communautés culturelles sont d'abord et avant tout des Québécois tout court» (MCCI, 1990, p. VII), et que le rapprochement ne peut être qu'une entreprise commune, à double sens, multilatérale. Cette multilatéralité du rapprochement est aussi présente dans les conflits entre Anita et les Gauthier, entre Didier et Aboukarim. Et plus explicitement encore, ce rapprochement prôné par l'Énoncé de politique et les mesures mises en place pour le gérer se retrouvent dans les propos et les activités de quartier suggérées par Louis Desroches (V-342 à V-426).

Aussi, en mettant la problématique posée par le film en relation avec les grandes orientations de l'Énoncé de politique, nous observons une convergence dans le type de société prôné par les deux textes. Le Modèle Interactif d'Acculturation proposé par John Berry (*in* Bourhis, 1998) nous permet de caractériser cette société. Berry stipule que les relations entre groupes ethniques différents sont fonction des orientations et de la société d'accueil et des groupes minoritaires telles qu'influencées par les politiques d'intégration étatiques. Et il pose deux questions qui permettent de déterminer l'orientation adoptée par la société d'accueil :

1) Considérez-vous qu'il soit important pour les immigrants de préserver leur héritage culturel ?; 2) Acceptez-vous que les immigrants adoptent la culture de la société d'accueil ? Et il construit le tableau suivant :

Dimension 1:

Do you find it acceptable that immigrants maintain their cultural identity ?

Dimension 2:

Do you accept that immigrants adopt the cultural identity of the host community?

	YES	NO
YES	Integration	Assimilation
NO	Segregation	Exclusion

Source: Bourhis R.Y. *et al.*, *Toward and interactive acculturation model: a social psychological approach*. 1998 (inédit).

Si une réponse positive est faite aux deux dimensions, une logique intégrationniste prévaut. La communauté d'accueil accepte et apprécie le maintien de l'héritage culturel des immigrants tout autant qu'elle accepte que ceux-ci adoptent les caractéristiques de la culture de la société d'accueil. Cette orientation implique que les membres de la communauté d'accueil jugent de façon positive le biculturalisme au sein des groupes minoritaires qui, à long terme, peut contribuer à un pluralisme culturel durable au sein de la société d'accueil. C'est le cas du Québec. C'est également la position défendue par la problématique développée dans le film qui juge les relations interethniques profitables au sein d'une société pluriculturelle, tandis que le pôle non valorisé dans la narration, représenté par Boudrias, apporte une réponse négative aux deux dimensions et prône une logique d'exclusion.

La philosophie qui sous-tend cette logique intégrationniste est celle du courant de la vision libérale renouvelée. Le pluralisme de notre société et celui prôné dans le film posent, en effet, le problème de l'équilibre à trouver, au sein des institutions publiques, entre la cohérence sociale et la reconnaissance des pratiques diverses. Trois courants de pensée aujourd'hui dominant le débat et tentent d'orienter les prises



de décision. L'idéologie libérale classique (Rawls, 1993) institue une nette séparation entre la sphère publique et la sphère privée. Elle considère celle-là comme le lieu de neutralité axiologique de l'État, et celle-ci est réservée à l'expression des particularismes. Aucune interférence entre les deux n'est souhaitable afin de sauvegarder, justement, la neutralité de l'État. Le courant communautarien (Taylor, 1994) quant à lui, considère que l'État devrait reconnaître les différences entre les groupes afin de compenser les handicaps des minorités puisque l'objectif d'égalité de la philosophie libérale ne saurait rendre égaux les inégaux. Entre ces deux courants, une troisième voie, dans laquelle se situent l'Énoncé de politique et le film qui lui fait écho, se dessine, celle de la vision libérale «renouvelée» (Kymlicka, 1994). La thèse soutenue par cette école de pensée consiste à faire valoir que l'épanouissement de l'individu demande que soit préservé le contexte culturel dans lequel il peut exercer sa capacité à choisir la meilleure vie pour lui, ce qui réclame l'expression d'un pluralisme culturel dans les institutions publiques. L'objectif de cette reconnaissance de la pluralité est de garantir l'indépendance morale de l'individu, et sa limite réside dans la protection des valeurs et du processus démocratiques. Bourgeault *et al.* (1995) précisent que la reconnaissance du pluralisme ne vise pas le maintien des communautés particulières. Ceci risquerait d'enfermer l'individu dans son groupe ethnique et limiterait son champ d'action, ce que vise justement à combattre la protection de son indépendance morale par l'État en lui offrant tous les choix possibles lui permettant d'exercer sa liberté. Ce rôle dans le film, est tenu par le service de police qui intervient auprès du père de Rachel pour qu'il permette à sa fille de choisir sa vie, auprès d'Aboukarim pour limiter son emprise sur Naoual, et auprès du père de Marcel dont les interventions éducatives visent davantage à freiner l'intégration de son fils à la société d'accueil. Et l'expression du pluralisme culturel dans les institutions publiques trouve des références dans la semaine islamique, dans la chanson créole qui commence la chorale des policiers et surtout dans le rôle de policière tenu par Jasmine elle-même. Lors de l'entrevue accordée par celle-ci à

Antonia suite à l'affaire Casimir et à son erreur de code, et qu'elle définit son rôle comme «pont entre les deux communautés», Vincelette dit à Damien : «C'est pour ça que ta fille est engagée» (II-1 à II-80). Ce pluralisme culturel exprimé dans les institutions a bien sûr pour fonction de favoriser l'intégration des immigrants et de permettre l'évolution de la société québécoise.

### ***5.5.2 Jasmine et la problématique de l'intégration***

La question de l'intégration en est une largement présente dans la télé-série. Que ce soit à travers des personnages tels que Naoual, Leyla, les parents Aboukarim, Marcel et son père, Rachel et le sien, Ramez et même Jasmine qui n'est pas immigrante mais représente une intégration parfaite aux trois niveaux de la langue, du travail et de la sexualité, cette question traverse le film de part en part. Que nous en apprend-il ? Le modèle explicatif du processus d'intégration que développe Sélim Abou (1978 et 1981) nous apparaît comme l'une des tentatives de théorisation les plus achevées sur ce sujet. Aussi, lirons-nous la série télévisée en regard de cette théorie. Le trajet du processus d'acculturation a un double objectif. Il s'enracine dans le besoin de reconnaissance de tout être humain et il vise l'intégration à la société d'accueil, c'est-à-dire la capacité de symboliser dans les termes de la société réceptrice. Ce modèle s'organise autour de quatre pôles :

#### ***1. La fusion familiale, stratégie de l'enracinement***

Le processus d'intégration des enfants n'emprunte pas la même trajectoire que celle de leurs parents. De manière générale, les immigrants de la première génération, pour supporter le choc culturel et éviter la déculturation, divisent la réalité en deux mondes : le monde endogène de leur ethnie, de la famille, et le monde exogène de la société d'accueil. Le premier est le lieu de la complicité avec l'alter ego, le lieu de la sécurité émotionnelle et affective où il puise les énergies nécessaires pour affronter les conflits qui naissent de l'apprentissage d'une culture autre. Dans son rapport avec le second, l'immigrant adopte les modèles de comportement qui ont cours dans la

société d'accueil mais continue à la percevoir à travers les normes culturelles et les schèmes de pensée acquises dans son pays d'origine. C'est le cas des parents présentés dans le film qui ne comprennent pas les valeurs de la société québécoise qu'ils dotent de significations anciennes. Ainsi du père de Naoual qui juge le comportement de sa fille en fonction du système culturel hérité de son pays natal. C'est aussi le père de Rachel cantonné dans ses certitudes culturelles, et celui de Marcel dont le couple est infirme du support et de l'encadrement de la famille élargie d'Haïti. Il avoue son impuissance dans l'éducation de son fils : «J'ai tout essayé», et son angoisse devant la société d'accueil : «C'est trop de responsabilités individuelles». L'intégration de ces parents est matérielle et partielle car elle n'affecte que des traits extérieurs et superficiels de leur comportement. Mais cette stratégie permet d'éviter la dépersonnalisation et le mimétisme, stériles en apports culturels. Cette stratégie détermine l'expérience des enfants en renforçant autour d'eux les «défenses culturelles pour résister à l'altérité menaçante que représente la société d'accueil» mais si «cette stratégie a pour but de défendre les enfants contre la menace *réductrice* de la société d'accueil, c'est pour les préparer à s'intégrer de manière *créatrice* dans cette société en affirmant une identité culturelle originale susceptible de réconcilier la famille et la société» (Abou, 1981, p. 87). La division de la réalité en deux mondes distincts a comme conséquence que le père fantasme un «dedans», le milieu familial, où il recherche «des appuis affectifs solides qui lui permettent d'affronter sans angoisse excessive» le monde extérieur nouveau, et la reconnaissance est recherchée dans le monde du travail. Ainsi, Aboukarim s'en prend à Jasmine qui, selon lui, fait peu de cas de l'aide qu'il lui a apportée dans la disculpation de Tony : «Vous avez monté mes filles contre moi. Moi qui vous avais aidée à innocenter Demers, votre partenaire!» (VI-524 à VI-568). Le rôle du père est ainsi subordonné à celui du nouveau citoyen. Et cette carence familiale est supplée par la mère qui apparaît comme la gardienne des normes traditionnelles. Mme Aboukarim refuse l'éclatement de la famille quand son mari considère de renvoyer Naoual en Algérie :

«Je te préviens, si tu renvoies mes filles là-bas, ou même seulement Naoual, je pars avec elle(s)» (VI-579 à VI-600). C'est elle qui prend les décisions qui normalement relèveraient du père : «On la fera recoudre s'il le faut!». Et elle le convainc de revenir sur sa décision et d'aller, lui-même, l'annoncer à ses filles. Elle fusionne ainsi, avec son consentement, son rôle avec le sien, au sein de la famille. «Bref, elle le châtre symboliquement» (Abou, 1981, p. 88).

## *2. L'expression culturelle de l'Œdipe*

En même temps, cette fusion père/mère unit les deux parents dans une commune attitude face à la société d'accueil et étouffe les enfants. La relation triangulaire de l'Œdipe tend ainsi à se ramener à deux pôles, père et mère se fusionnant tandis que le troisième pôle est occupé par la société d'accueil. Ainsi, en termes culturels, l'instance familiale est vécue par les enfants comme un carcan qui interdit l'accès aux normes de la société d'accueil. Et la rupture d'avec cette instance apparaît comme la condition nécessaire à l'entrée dans cette société. Dans la famille Aboukarim, Leyla et Naoual présentent deux cas de figure différents. Pour Leyla, l'image du père surgit difficilement. Dans la société d'accueil, elle est en compétition avec lui. Quand Antonia appelle pour demander à Leyla de participer à son émission avec Morin, Aboukarim a d'abord cru que l'appel lui était destiné. Et il a beaucoup insisté par la suite pour que Leyla décline l'invitation : «Tu t'attaques à un mur trop haut pour toi... Crois-en mon expérience» (VI-10 à VI-35), lui dit-il sur un ton paternaliste. C'est Leyla qui interprète aussi pour eux la société d'accueil en leur demandant de respecter les valeurs de cette société quand sa mère stigmatise la vie privée de Tony avec une prostituée (V-127 à V-132). Aussi, l'image du père, pour Leyla, n'émerge que par intermittence et le meurtre symbolique est quasiment impossible. Elle reste prisonnière de la fusion familiale et par le fait même impuissante à affirmer sa sexualité dans la société d'accueil et à trouver son idéal-du-moi dans les personnages représentatifs de cette société. À l'université, elle est tombée amoureuse d'un condisciple mais elle est incapable de donner suite à cet

amour parce que cet homme n'est pas musulman : «Je veux absolument élever mes enfants dans l'Islam, par respect pour eux et par amour» (IX-662 à IX-694). Ainsi, en termes culturels, Leyla reste en deçà du conflit de culture en confinant, comme ses parents, ses relations primaires et affectives au milieu fermé du groupe ethnique, mais elle s'intègre très bien à la société d'accueil sur le plan des idées, au prix cependant d'une affectivité mutilée. Elle réprime ses désirs que lui révèlent, sans le vouloir bien sûr, Antonia et Louis, parce que ces désirs sont dirigés en direction de la société d'accueil qui ne correspond pas à son idéal affectif et ne répond pas à sa sécurité émotionnelle.

À l'inverse, pour Naoual, le père est l'image même de l'interdit. Cette figure émerge donc avec netteté. Il veut la soumettre à sa loi culturelle en la privant de tout libre arbitre, jusque dans son propre corps (V-731 à V-757). Et la force de cette censure a pour contrepartie la rébellion de Naoual, cette «rébellion salutaire» qui lui permet de «s'opposer au milieu familial et de cheminer vers la société d'accueil suivant un processus indirect et complexe» (Abou, 1981, p. 91). Cette contestation du milieu familial, dans le film, se retrouve dans la double fugue de Naoual et, plus encore, dans l'opposition directe de Marcel à son père : «Frappe-moi juste une fois, je te fais arrêter par elle» (III-316 à III-410). Les enfants ont reçu la culture de leur pays d'origine en héritage de leurs parents mais vivent une réalité socioculturelle qui diffère de celle qui avait fécondé l'univers du testateur. Ils sont tiraillés entre les valeurs familiales et celles de la société d'accueil. Ils sont en rupture avec l'une et l'autre et, dans cette mesure, leur stratégie est porteuse d'un enrichissement.

### **3. La transgression orgiaque et les vertus de la marginalité**

«La rébellion apparaît d'abord comme une réaction globale et irrationnelle..., [comme] une recherche fantasmatique vorace d'ordre sensoriel ou érotique [qui] stimule tous les registres des relations interpersonnelles... Elle est de l'ordre de l'orgiastique. Mais cet élément orgiastique est ambigu. Il peut conduire à l'*obnubilation* : il n'est alors qu'une redondance de la fusion, une fuite de la fusion

dans la confusion» (Abou, 1981, p 91). C'est le cas de Marcel qui s'oppose avec violence à son père mais ne chemine pas vers la société d'accueil. Bien au contraire, il s'enferme dans son monde ethnique quand il le glorifie par la chanson et quand il s'en prend à l'identité de Jasmine (III-92 à III-203 et III-316 à III-410). Il s'oppose avec violence à la société d'accueil dans ce qu'elle a de plus marginal (III-644 à III-725). Jasmine brisera ce cercle vicieux de la fuite et de la confusion en l'ouvrant à cette société. Mais l'élément orgiastique de la rébellion peut aussi «exciter la vigilance: il est alors l'antidote de la fusion... [il est] tentative d'invention des différences» (Abou, 1981, p. 91). C'est le cas de Naoual qui, à l'insu de ses parents, troque les manières vestimentaires de sa communauté ethnique pour celles de ses condisciples de la société d'accueil et se débarrasse des tabous culturels transmis par ses parents sans vouloir pour cela renier ceux-ci. La symbolique du vêtement comme masque et révélateur de l'âme fonctionne également dans le cas de Naoual. Le dilemme dans lequel elle se démène et qu'elle ne peut résoudre signale bien qu'elle est au croisement des deux cultures. Elle n'est déjà plus de sa communauté mais elle n'est pas encore de la société d'accueil. Et là encore, Jasmine sera l'adjuvant qui l'aidera à franchir ce cap.

Dans ces deux cas, comme on le voit, la rébellion qui oppose Marcel et Naoual au monde parental, si elle les éveille aux incitations de la société d'accueil et leur permet d'élaborer des moyens d'y répondre, ne conduit pas nécessairement à y entrer. Cette zone de l'orgiastique est celle où ils «consomment leur rupture avec le milieu ethnique» et où la société d'accueil «se fait présente à eux par ses éléments marginaux, rebelles aux diverses formes de la stéréotypie» (p.92). Ce sont, par exemple, les néo-nazis auxquels Marcel s'oppose et les amis sans visage de Naoual. Mais, en même temps, ces éléments marginaux, rebelles à la stéréotypie, se retrouvent également dans les entourages de Jasmine. Tony, son coéquipier, vit avec une prostituée; Mariette est homosexuelle; Aline qui lui est proche au poste n'intéresse pas les hommes; Antonia son amie est bouddhiste; Jennifer qui est devenue son amie est juive et médium; Corine recherche la différence chez Ramez et

son emploi de travailleuse sociale comme celui de policière de Jasmine les rapprochent en les réunissant toutes deux dans des interventions auprès des plus marginaux de la société. On a l'impression que dans la série, le processus d'intégration est représenté par la distribution des différentes phases sur au moins trois actants dont Jasmine constitue le terme. En effet, Jasmine, Marcel et Naoual fonctionnent comme un seul actant tricéphale qui représente le parcours d'intégration qu'effectue l'immigrant. Si ce n'est la fusion familiale, du moins une certaine régression ethnique est présente dans la description du personnage de Jasmine tant dans le questionnement identitaire que Marcel provoque chez elle que dans la sécurité affective et émotionnelle qu'elle trouve auprès des adolescentes haïtiennes du refuge qui lui redonnent courage et confiance en elle-même. De plus, Jasmine partage en quelque sorte la rébellion de Naoual et de Marcel en les accompagnant dans ce moment. Elle est l'adjuvant qui va, pour lui, le sortir de son ghetto ethnique et, pour elle, la sortir du dilemme auquel elle ne voyait que la mort comme issue. Ces éléments justifient donc l'idée d'une représentation tricéphale du processus d'intégration. Ces trois phases que sont la fusion familiale, l'appréhension de la différence et la rébellion conduisent aux portes de la société d'accueil et sont représentées dans les trajets de Naoual et de Marcel, le reste du chemin étant parcouru par Jasmine. Ces êtres qui refusent toute stéréotypie sont libérés de tout modèle standardisé et s'attaquent à la quintessence des deux cultures. Ils vont modifier les manières de penser et de sentir de ces deux cultures pour élaborer de nouveaux modèles de comportement propres à eux et qui intègrent les deux sans se réduire ni à l'une ni à l'autre.

#### *4. Apport culturel*

Le film cristallise donc la représentation du processus d'intégration dans le personnage de Jasmine. Si la marginalité est le lieu de l'effervescence culturelle, le désir de l'immigrant est de s'enraciner dans l'obligation. Cette marginalité est symbolisée chez Jasmine par sa relation homosexuelle avec Mariette, relation qu'elle

refuse pour empêcher que le processus d'effervescence ne tourne à vide et éviter ainsi l'enfermement dans la marginalité, comme Marcel s'était muré dans son monde ethnique. Ces deux images du blocage du processus d'intégration s'interpellent dans l'échec qu'elles représentent. Elles sont dépassées par Jasmine qui, d'une part, libère Marcel de sa relation «homoethnique» et, d'autre part, se libère elle-même de la marginalité en écoutant et en suivant son désir profond de Louis Desroches qui représente l'enracinement dans les normes et les valeurs de la société d'accueil.

Les modèles culturels des immigrants n'ont pas de prise sur la société d'accueil. Aussi doivent-ils apprendre à symboliser dans les termes de cette société. Mais au départ, il est nécessaire qu'ils s'enracinent matériellement dans cette société afin d'y acquérir une certaine sécurité que confèrent «la propriété qu'on a acquise, l'argent qu'on a gagné, un avoir auquel ils peuvent s'identifier» (p. 94). C'est à partir de ces éléments concrets qui les ancrent dans le pays d'accueil qu'ils pourront la considérer comme une terre-mère et commencer «à abstraire, à symboliser dans des termes audibles» (p. 94). La zone intermédiaire de l'orgiastique est l'espace où ils apprennent cette symbolisation. Mais en cela, le personnage de Jasmine part avec une longueur d'avance sur ceux de Naoual et de Marcel. Cet avoir qui l'enracine, Jasmine le possède déjà outre le fait que, de surcroît, elle est née Québécoise et a grandi avec son père québécois qui rappelle cet enracinement matériel : «Tu es mulâtre comme elle mais toi ça t'cause pas d'problèmes. Si j'étais toi avec l'enfance dorée que t'as eue, je m'abstiendrais de juger les autres» (III-419 à III-436). L'histoire prédiégétique de Jasmine nous apprend donc que la question identitaire ne s'est jamais posée à elle. Québécoise, elle ne connaît pas d'autre terre que celle qui l'a vue naître et grandir. Cette mère-patrie l'a choyée et est la seule instance culturelle à laquelle elle s'est toujours identifiée. Deux événements ont provoqué ce questionnement identitaire : le rappel de sa mère par la présence de Marie-Joly et la rencontre avec Marcel. Et ce sont ces deux événements qui justifient que Jasmine relaie le processus d'intégration que le film esquisse à travers les personnages de Naoual et de Marcel. La quête de



symbolisation nouvelle que constitue la zone de l'orgiastique présente deux caractéristiques. «Les sujets croient l'effectuer dans les termes de la culture du pays d'accueil mais ils se trompent [car] ce sont des modèles culturels nouveaux aussi bien dans la culture des groupes ethniques que dans celle de la société d'accueil» (p. 94). L'opposition de Marcel à Jasmine rend compte de la disjonction culturelle de celle-ci par rapport à son groupe ethnique. Si Marcel ne reconnaît pas une «Noire» en Jasmine, et s'il lui refuse toute représentativité de sa communauté, c'est que le langage de référence de celle-ci n'est pas enfermé dans celui de la communauté Noire. C'est un langage nouveau qui réfère à une matrice symbolique autre mais qui n'est pas non plus la réplique de celle de la société d'accueil. En effet, le film esquisse également une disjonction culturelle chez Jasmine par rapport à la société québécoise quand elle s'oppose à son père, à Joseph et à Vincelette qui ne comprennent pas la portée et n'apprécient pas l'enjeu culturel du désarroi de Naoual. Dans les deux cas, Jasmine suggère des réponses qui surprennent ses vis-à-vis, parce que nouvelles pour eux. L'interprétation de la société d'accueil qu'elle propose à Marcel aussi bien que la perception de la détresse de Naoual lui sont possibles parce qu'elle porte en elle cette différence culturelle qui lui «fournit des possibilités de découvrir des phénomènes et des rapports que les autres, installés dans le conformisme... ne peuvent plus percevoir» (p. 94). Cet élément «orgiastique» créateur dans lequel elle se meut explique également son entêtement dans la disculpation de Tony aussi bien que le soutien qu'elle lui apporte dans sa relation avec Armande que tout le monde réproouve. Il explique également sa relation avec Marcel aussi bien que l'appui indéfectible qu'elle accorde à Mariette en faveur de sa participation au projet Opération Espoir. Jasmine est un être paradoxal. Culturellement, elle n'est ni de sa communauté ni de la société d'accueil, elle propose quelque chose de nouveau; elle est en devenir tout en restant elle-même, Québécoise métissée. Elle bâtit cette mémoire de l'avenir. Et dans cette quête du devenir, Corine la comprend et la partage avec elle quand elle lui propose, dans l'affaire Naoual, de court-circuiter les ordres de Vincelette et de Joseph

en s'adressant à Louis. Corine qui, comme elle, invente des modèles nouveaux en choisissant Ramez plutôt que Rémy. «Sans doute, pour les fils et filles d'immigrés, l'idéal est-il de s'intégrer dans la société d'accueil et donc de s'enraciner dans l'obligation, mais ce qui importe, c'est que le processus de leur intégration se traduit, culturellement et socialement, par un mouvement de créativité constante, par le jaillissement d'un langage nouveau. Le dynamisme de cette créativité dépendra du dynamisme interne de la société d'accueil» (p. 95), c'est le pari qu'ont fait les parents de Jasmine trente ans auparavant et que leur fille, aujourd'hui réalise. Les critères de l'intégration avancés par Alain Touraine que sont la langue, le travail et la sexualité, sont l'apanage de Jasmine qui les réalise tous. Elle est le fruit de cette intégration arrivée à son terme. Elle représente, dans le film, ce que l'Énoncé de politique (MCCI, 1990b) désigne comme but de l'intégration, la participation, et terme de l'intégration, le sentiment d'appartenance. Ce sentiment d'appartenance, Jasmine l'éprouve non seulement parce qu'elle est née Québécoise mais, et c'est le message intégrationniste du film, parce qu'elle a le sentiment qu'elle participe à une société et à une culture auxquelles elle a contribué, dans une certaine mesure, à élaborer et à édifier. C'est ce que représentent tous les combats qu'elle a menés au cours du film et qui culminent avec Opération Espoir. C'est également le vœu de Jennifer qui souhaite que la société se dote d'une «mémoire de l'avenir», c'est aussi ce que préconise l'Énoncé de politique qui, s'appuyant sur l'histoire de la société québécoise façonnée depuis plus d'un siècle par des Québécois de toutes origines (MCCI, 1991, p. 71), fonde ses mesures en matière d'intégration des immigrants sur «une vision dynamique de la culture québécoise ouverte aux apports multiples» (MCCI, 1991, p. 80).

### ***5.5.3 Jasmine et la mondialisation***

Tous les signes et indices que la série télévisée égrène en référence à la problématique de la mondialisation sont autant de fenêtres ouvertes sur une réalité plus large que la simple région de Montréal. Le contexte de la mondialisation

fonctionne ici comme véritable hors-champ narratif de la série. Une digression et un détour sur ce qu'on entend aujourd'hui par mondialisation sont donc ici nécessaires afin de mettre en place la toile de fond à partir de laquelle nous articulerons la série à la question de la mondialisation pour rendre vie à leur relation.

Ce que l'on désigne par mondialisation est le résultat de l'accélération des échanges commerciaux entre nations dont l'impulsion a été donnée par la signature de l'Accord général sur les tarifs douaniers et le commerce (GATT) en 1947, et remplacé depuis par l'Organisation mondiale du commerce (OMC). L'internationalisation des échanges financiers et marchands, amorcée par la politique américaine de la fin de l'étalon-or en 1971 et la libéralisation de la circulation des capitaux en 1974, ont accentué ce mouvement. La rapidité des transports et surtout des communications avec le développement d'Internet depuis le début des années 1980 a précipité ce processus en faisant exploser ces échanges et en les multipliant de manière exponentielle. Sur le plan économique, la mondialisation évoque le pouvoir des multinationales, l'intégration des marchés à l'échelle planétaire, un projet technologique de délocalisation du capital et la flexibilité de la main-d'oeuvre. Deux thèses s'opposent dans l'interprétation de cette nouvelle réalité. Selon la première, représentée par ces grands organismes internationaux, la mondialisation a des effets bénéfiques.

Elle rétablit la loi de la concurrence entre les individus, les entreprises et les États. Elle met de l'avant la liberté d'action économique et culturelle. Elle impose la règle de l'allocation des places selon le mérite. Elle réduit le rôle trop coûteux de l'État dans les sphères économique et sociale. Et elle annonce une ère de nouvelle croissance économique (Helly, 2000, p.223).

Dans cette perspective, la mondialisation est envisagée comme un processus similaire à celui enclenché par la révolution industrielle de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Selon la deuxième thèse, représentée par le Groupe de Lisbonne (1994), la mondialisation

signe le triomphe de la logique du marché et son recouvrement de la vie collective, sociale, culturelle et politique. Elle affaiblit le pouvoir des États nationaux, réduit le sens du vivre ensemble, rend dérisoire l'exercice démocratique et citoyen. Elle encourage les particularismes régionaux et communautaires (Helly, 2000, p.223).

La première constate les bienfaits de la logique de la mondialisation. La deuxième en souligne les conséquences qu'elle juge néfastes sur les plans social, politique et culturel et stigmatise le néo-libéralisme qui accompagne cette mondialisation, incapable, selon elle, de créer une «bonne société» (Petrella, 1996, p. 79). Deux perceptions différentes, voire opposées d'un même phénomène. Quels sont les échos de ce processus de mondialisation dans la série ? Afin de répondre à cette question, nous mettrons en relation ce que certains auteurs identifient comme conséquences de la mondialisation avec leur réverbération dans le téléroman.

- *Sur le plan économique*, on constate que «plus de 80% des capitaux mondiaux proviennent de trois régions : l'Europe de l'ouest, l'Amérique du Nord et le Japon. Nous assisterions aussi au «largage» des pays les moins développés, leur part dans les échanges commerciaux diminuant» (Lessard, 2001, p. 5). Dans un tel contexte de concentration des richesses, il n'est pas étonnant de remarquer que «si les possibilités d'emploi ne vont pas vers les travailleurs, ce sont les travailleurs qui se déplaceront vers les possibilités d'emploi» (ONU, 1994).

Ce point de vue est illustré dans la série par les propos tenus par le vieil homme chinois dans les plans X-682 à X-690, quand il explique à Mariette, Jennifer, Leyla et Jasmine les réalités de l'immigration chinoise qui ressemble bien plus à un trafic d'êtres humains : «On leur a promis le rêve américain. On leur a donné de faux papiers à leur insu en échange de leurs terres et de tous leurs biens, là-bas. Et rendus ici, on les exploite comme des esclaves».

Cette concentration des richesses est aussi évoquée à la séquence X-807 à X-821 quand Antonia, citant Albert Jacquart dont les idées sont plus proches de celles du Groupe de Lisbonne que de celles de l'OMC, évoque certaines conséquences de la

mondialisation : «Il y aura dix milliards de personnes sur la planète dont neuf milliards de pauvres. Combien de temps ces pauvres vont nous regarder dilapider les richesses de la planète sans réagir, sans réclamer leur part, sans venir la chercher par la force ?».

- *Sur le plan social,*

on tente un peu partout de cerner les contours d'une «crise» sociale liée à une anomie grandissante, notamment en milieu urbain défavorisé, à la croissance de l'exclusion et des inégalités économiques, ainsi qu'à une difficile prise en compte de la diversité socioculturelle associée aux migrations des populations. Les États-Nations sont en quelque sorte travaillés de l'intérieur par des forces qui minent leur cohésion et décuplent des tensions difficiles à résoudre ou à canaliser. Hargreaves souligne le développement d'une mentalité d'assiégés» (Lessard, 2001, p. 8).

Cette conséquence réfère d'abord aux effets sociaux de certaines politiques économiques de la mondialisation, et ensuite aux difficultés que provoque l'immigration dans la gestion de la cohabitation de personnes de cultures diversifiées. Ces effets constatés de la mondialisation résonnent dans la série quand Isabelle pose des conditions à son acceptation du projet Opération Espoir : «Moi, je serais d'accord si on appliquait ça aux handicapés ou même aux familles pauvres de chez nous. On a des problèmes à régler avec des gens ici...» (X-153 à X-168). Ils retentissent également dans les propos de Morin : «Charité bien ordonnée commence par soi. On ne peut pas se payer le luxe d'aider toute la planète» (X-860 à X-1139). Et leur écho est aussi entendu dans les propos d'Antonia lors de la réunion qui fixe les objectifs d'Opération Espoir : «C'est maintenant qu'il faut réapprendre le partage, et c'est avec les Chinois que ça commence» (X-807 à X-821).

- *Sur le plan politique,* la mondialisation a pour corollaire l'accentuation de l'ouverture des frontières. Ceci a pour conséquence de mettre en présence des cultures fort éloignées et, ainsi, en «rendant plus nette la perception d'une différenciation sociale et culturelle croissante, elle questionne la citoyenneté comme catégorie

rassembleuse d'individus de toutes histoires et cultures et réduit l'imagerie homogénéisante de la nation» (Helly, 2000, p. 224).

Cet aspect trouve son écho dans les propos du journaliste Morin aux plans X-860 à X-1139: «Il n'y a qu'une solution concrète pour nous permettre de retrouver notre paix sociale, c'est de se retrouver entre nous autres... et de revenir à nos bonnes vieilles valeurs d'avant».

Et c'est cette question de la citoyenneté que la série expose. Elle est, avec la question de l'intégration, un des thèmes majeurs développés. Récit moderne et contemporain, *Jasmine* tente d'apporter une réponse à cette recherche du *croyable* dans un monde où l'effondrement des grandes utopies et la co-présence de cultures diversifiées rendent prégnants cette demande de *sens* et le questionnement du lien civique. Comment être citoyen d'une société pluriculturelle ? Dans le monde contemporain qui consacre la dissolution des liens civiques et sociaux, quelles sont les modalités du vivre-ensemble ?

#### **5.5.4 *Jasmine et la question de la citoyenneté***

L'expression de la diversité culturelle au sein des institutions de la société a pour corollaire la représentation de cette diversité. Dans l'énoncé de politique (MCCI, 1990), cette représentation est soutenue par des mesures fondées sur une culture démocratique offrant à tous «un accès équitable aux ressources, services et instances décisionnelles» (p.16), qui favorisent l'égalité des chances en emploi (p.64). Mais ces mesures sont parfois perçues comme des privilèges et non comme des droits fondés sur la compétence et le mérite. Elles apparaissent comme des tentatives «volontaristes... destinées à créer d'immenses ressentiments» (Dumouchel, 2000, p. 84). Ainsi, le professionnalisme de Jasmine est nié par Boudrias : «Si c'était pas de ces politiques-là, ça fait longtemps que Jasmine aurait *clairé* la place ou qu'elle serait rentrée dans les rangs» (Séq. VI-252 à VI-262). Les champs associatifs *Accommodement/Rejet* se manifestent ici. Et bien que la série souligne que, dans sa

tâche de policière, Jasmine ne s'occupe pas uniquement des ethnies - «Elle s'occupe pas juste des ethnies, mais c'est juste ça qu'vous voulez voir», dit Mariette à ses collègues -, Aline pointe quand même le risque qu'encourt Jasmine : «À force de s'occuper juste des ethnies, elle va finir par nous tourner contre eux autres!». Et Isabelle exprime les sentiments qu'éprouve le pôle qu'elle représente avec Boudrias : «On s'occupe tellement d'eux autres que tout le vrai monde est en train de s'apercevoir qu'il passe en deuxième, après les étrangers» (Séq. VI-252 à VI-262). En faisant la démonstration de ce point de vue qui active les champs associatifs *Ouverture/Non-ouverture*, la série soulève les écueils que suscite la construction d'une société pluraliste. Ces écueils de la société pluraliste résident dans le poids de l'histoire de l'État-Nation qui a légué l'imagerie illusoire d'une coïncidence entre un peuple homogène et un territoire. L'histoire des civilisations nous enseigne le contraire et l'imbrication culturelle provoquée par la mondialisation rend plus vif le sentiment d'exister dans un espace commun. Mais ce sentiment est déjà une des spécificités du Québec et du Canada en raison de la co-présence des influences britanniques, françaises et des nations autochtones. Et la série reprend cette spécificité en la réactualisant dans le cadre contemporain de la mondialisation lorsque Jasmine rappelle à Boudrias que Cohen est «tricoté serré tout autant que toi» (VII-324 à VII-330). C'est aussi Jasmine qui, refusant toute catégorisation, revendique sa double appartenance : «Je ne suis pas noire, je suis mulâtre!» (III-92 à III-203). Et c'est Ramez qui rejette toute réduction fondée sur l'identité ethnique : «Arrête de me regarder seulement comme un Arabe, je suis un homme premièrement» (VII-190 à VII-212) pour signifier que l'identité ne se réduit pas à l'ethnicité. Il en est de même pour Chloé lorsqu'elle dit qu'elle n'est jamais allée dans cet ailleurs dont on lui parle, que «je suis née ici... mes parents sont nés ici» (I-482 à I-509). Et dans sa naïveté d'enfant, elle voudrait gommer tout ce qui rappelle l'ethnicité quand elle souhaite avoir la peau blanche ou que tout le monde soit aveugle. Cette innocence n'est cependant pas dénuée de perspicacité quand elle souligne l'absence de motifs qui

entraînent les affrontements entre *gangs* de Blancs et *gangs* de Noirs dans les polyvalentes (I-482 à I-509), indiquant par là que le rôle de citoyen se construit par la socialisation et l'éducation. Les champs associatifs *Avenir/Passé* structurent, autour de la question de la citoyenneté, les relations entre les deux termes de la problématique du film. La déixis négative propose une citoyenneté fondée sur les valeurs du passé : «Il n'y a qu'une solution... c'est de se retrouver entre nous autres... et de revenir à nos bonnes vieilles valeurs d'avant» (plans X-860 à X-1139). À cette «improbable uniformisation culturelle» (Derrida, 1997), la déixis positive propose une citoyenneté civique et intégrationniste tournée vers l'avenir. Et la série paraît osciller entre trois versions d'une société pluraliste. Celle de Leyla fondée sur des identités transnationales conçoit la citoyenneté comme le partage par des individus porteurs d'appartenances diverses, de valeurs communes au sein d'un espace public : «Et si c'était ça la société de demain ? Une société où les gens se regroupent pour vivre selon leurs aspirations, en étant heureux de partager certaines valeurs» (Séq. X-807 à X-821). Celle de Jennifer plaide pour une citoyenneté supra-nationale : «Je suis une citoyenne du monde (VII-548 à VII-583)... Il faut se bâtir une nouvelle identité, une nouvelle appartenance, en respectant les valeurs de chacun au Québec, au Canada, sur toute la planète» (VII-724 à VII-758). Ces deux propositions sont cependant modulées par celle de Mariette qui réclame la nécessaire prise en compte de l'héritage et du patrimoine historiques de la majorité culturelle : «Oui, mais on peut réussir tout ça en français» (VII-548 à VII-583). La série semble ne pas trancher de façon nette et claire entre ces trois projets. Cela peut se percevoir dans l'attitude de Jasmine. Héroïne qui généralement arbitre les litiges, elle-même ne se prononce pas sur le sujet. C'est d'ailleurs le seul débat qu'elle ne tranche pas. Au moment où celui-ci devient le plus âpre entre Mariette et Jennifer, elle se réfugie dans une morosité, une indécision et une apathie qui contrastent avec la confiance et l'opiniâtreté du personnage décrit : «J'ai l'impression de fonctionner sur l'automatique... peut-être que je rentre finalement dans le moule... peut-être aussi que je commence à perdre mes



illusions... Ah! j'ai pas les solutions pour tout!» (VII-584 à VII-598). De fait, elle ne participe pas à la discussion entre ses deux amies. On a l'impression que la série nous présente trois options. Mais, à bien y regarder, les deux premières ne sont que des modalités nécessaires de la proposition de Mariette. D'abord, ces trois points de vue appartiennent tous à la même déixis positive. Ensuite, il y a la force avec laquelle Mariette exprime son point de vue. Et il y a également ce dialogue final aux plans X-860 à X-1139 qui les regroupe toutes trois :

- Leyla* : Nous sommes maintenant assez forts en tant qu'individu, en tant que société, pour pouvoir nous libérer de cette peur de perdre ce qui nous appartient en s'ouvrant aux autres.
- Jennifer*: Ce ne sera peut-être pas la société dont plusieurs ont rêvé pour le Québec mais ce sera une société différente, toujours en évolution, toujours tournée vers l'avenir.
- Mariette* : C'est peut-être l'avenue la plus difficile mais c'est peut-être aussi la seule qui nous éviterait de tomber dans le piège de la violence, de la vengeance et de l'affrontement.
- Jasmine* : Mes parents ont pris ce pari il y a vingt-sept ans et ce soir, en leur nom, je veux reprendre ce pari.

Enfin, puisque le point de vue global présenté par la série est en accord avec l'Énoncé de politique du MCCI, on peut, sans trop de risques, en conclure qu'il est également en accord avec lui sur ce point. Et le parcours diégétique du personnage de Jasmine en est l'illustration.

Mais les expressions citoyennes de la série ne concernent pas uniquement les relations ethnoculturelles au sein de la société. En proposant une citoyenneté civique, le film fait référence aux champs associatifs *Tolérance/Intolérance* pour souligner qu'il est impossible

de résumer l'identité d'une personne à une allégeance principale et englobante. Que l'on fasse référence à l'origine, la nationalité, la foi, l'orientation sexuelle... Il est impossible de capter la complexité du sujet contemporain en n'embrassant qu'un seul de ses fragments de vie... En tant qu'agent culturel, le sujet chemine au sein de cultures qui ne sont pas des codes immuables, mais bien des processus vivants et évolutifs (Maclure, 1998).

Leyla est musulmane, Jennifer est Québécoise anglophone d'origine juive, Mariette est homosexuelle, Antonia est bouddhiste, Jasmine est métisse et, ensemble, sous l'impulsion de deux jeunes qui sont la société de demain, elles se mobilisent pour accueillir les Chinois qui, en tant que nouveaux immigrants non encore admis au pays, symbolisent dans la série cette évolution constante de la société.

### **5.5.5 Les leçons de Jasmine**

Le principe d'une société démocratique repose sur la résolution des tensions et des conflits «par la confrontation des paroles échangées» (Elbaz, 2000, p. 25). Les champs associatifs *Raison/Répression* et *Courage/Violence* ordonnent les propositions citoyennes des deux termes de la problématique selon deux logiques opposées qui sont en fait deux logiques pédagogiques et qui relèvent de deux finalités éducatives différentes. Ces dernières correspondent à celles mises en lumière par Petrella (2000). La première stipule de «réussir à la place des autres» et conduit à «une culture de guerre» (p. 11). C'est la logique de l'exclusion représentée par la déixis négative. Ce sont les menaces et les violences dont Jasmine est victime. C'est également le double meurtre de Sandy et de Caroline. Et c'est finalement l'action terroriste dans laquelle s'est engagé Boudrias. La seconde est celle que Petrella assigne au système scolaire pour relever les défis de la mondialisation. Elle stipule que

la reconnaissance de l'existence de l'Autre est important pour le «moi» et le «nous». C'est la responsabilité de la société dans la promotion du vivre ensemble de «nous», de «moi» et de «l'autre» car l'altérité est au centre de l'histoire des sociétés humaines faites de tensions créatrices et conflictuelles entre l'unicité et la multiplicité, l'universalité et la spécificité, la globalité et la localité. Ces leçons concernent également l'apprentissage de la démocratie, laquelle suppose l'association et la participation de tous les membres de la société et elle ne peut fonctionner si les citoyens sont inégaux dans leur participation aux affaires de la cité. Ces leçons concernent enfin l'apprentissage de la solidarité qui est la capacité de reconnaître de la valeur à toute contribution, dans la mesure où la contribution de chaque être humain est nécessaire au vivre ensemble (Petrella, 2000, p. 51 et 52).

Ce sont ces leçons que l'on peut également tirer de la série et qu'elle vise à nous inculquer. En effet, le personnage de Jasmine ressemble bien plus à une pédagogue qu'à une policière. Dans le monde de la police, Jasmine serait une super héroïne, une sorte de Rambo féminin, mais dans le monde de l'éducation, *Jasmine*, la série, serait une pédagogue tenace.

- À Anita qui ne savait que voler pour survivre, elle lui apprend l'estime de soi et la dignité en lui permettant d'acquérir son autonomie dans le travail.
- À Marcel, isolé et emmuré dans son racisme primaire envers les Blancs, elle le conduit par la main sur le chemin de la solidarité et de l'ouverture à l'Autre.
- À tous ceux qui rejettent ou condamnent Mariette à cause de son orientation sexuelle, elle leur apprend la tolérance et le respect de l'Autre. Elle leur apprend à percevoir l'être humain et la valeur humaine derrière celui qui est différent : «Je crois qu'elle vaut cent fois mieux que toi», dit-elle à Isabelle (Séq. X-334 à X-357).
- À Naoual, cloîtrée dans un dilemme qu'elle ne peut résoudre, elle lui apprend l'exercice de la liberté en l'aidant à assumer ses actes face à son père et à endosser pleinement sa rupture culturelle.
- À ceux qui ont vite condamné Tony, elle leur enseigne la confiance en l'Autre.
- À la mère du jeune Noir abattu, elle enseigne la responsabilité que chacun doit assumer dans les choix de vie opérés et les actes qui en découlent.
- À Alexis qui soumet l'information aux impératifs de la logique marchande, elle oppose le simple exercice de la démocratie fondée sur une éthique journalistique qui respecte la vérité.
- À Cohen qui choisit la globalité, elle rappelle la nécessaire dialectique de cette dernière avec la localité.
- Aux immigrants qui ont choisi le Québec, elle les invite à connaître l'histoire singulière de cette société francophone en Amérique du nord.

- A Vincelette, à son père et à Joseph, elle enseigne que derrière les lois, il y a des êtres humains fragiles qui méritent des accommodements.
- Au racisme d'Isabelle, elle apprend qu'on peut aimer l'Autre.
- À Boudrias qui fonde son action sur la xénophobie et la violence, elle oppose le respect de l'Autre, la démocratie et la solidarité.

## 5.6 Poétique de *Jasmine*

Ces leçons, *Jasmine*, la série, nous les propose en créant un personnage exemplaire érigé en modèle à suivre. Elle nous invite à nous identifier à ce personnage et à mimer son action. «Le sujet fictif qui «vit» l'histoire a sa contrepartie dans le sujet réel qui la *lit*» (Suleiman, 1979, p. 28). Elle y réussit de diverses manières. D'abord par la création de deux pôles antagoniques contrairement valorisés, nous sommes conduits à rejeter le personnage négatif. Ceci est posé dès la première séquence, celle de l'engendrement qui positionne le spectateur autour d'un régime fictionnel qui associe le personnage de Jasmine au pôle valorisé par la narration. Ensuite, tous les personnages valorisés dans la narration participent avec Jasmine à des projets dans lesquels ils s'impliquent et se transforment pour faire exister de nouveaux rapports au monde. C'est la définition même du processus d'apprentissage. Le savoir, ici, est un moyen d'action, et ces personnages nous incitent à suivre leur exemple. Puis, les redondances dans les actions de Jasmine martèlent sans cesse le spectateur autour du même thème décliné sous de multiples formes qui sont autant de modèles. Et finalement, le personnage dévalorisé dans la narration, Boudrias, est dépeint sous des traits si caricaturalement négatifs qu'il remplit la fonction de repoussoir. Boudrias n'est pas seulement l'agresseur de Jasmine, ni l'extrémiste ou l'amoureux désespéré qui se venge dans la violence. Il a pour fonction primordiale d'être l'antithèse de Louis Desroches.

Nous avons, jusqu'à présent, laissé dans l'ombre une question soulevée à la suite de l'analyse de la première séquence, celle des relations homme-femme. Ce thème est posé dès le début par Boudrias qui inscrit sa tentative d'entrer en relation avec Jasmine sous le signe de la sexualité. Et la série développera ce thème tout au long de la narration. En effet, les relations homme-femme structurent en grande partie les relations interpersonnelles dans la série. Et l'opposition Boudrias/Desroches en est l'expression canonique. Il y a cette relation que la télé-série établit entre la fonction et

la position sociale de Louis Desroches et son pouvoir de séduction par opposition à celles de Boudrias et son incompetence à séduire.

Desroches surgit dans la narration comme le délégué du Destinateur positif. Sa première apparition, lors de l'émission d'Antonia, le présente comme le représentant des institutions de la société qui prône une approche préventive et une idéologie pluraliste. À ce titre, il est le double de Joseph et de Vincelette. La première séquence avait posé ces deux derniers personnages comme les mandataires de l'Autorité. Joseph avait dit à Jasmine : «J'te dis ça pour que tu te prépares». C'était là le moment où le Destinateur ou son délégué, investissait le héros d'une mission à accomplir. Et jusqu'à l'apparition de Desroches, il n'y a que Marcel et Anita qui occupent Jasmine sur le plan des ethnies. À partir du moment où Desroches entre en scène, les «affaires ethniques» se précipitent et s'entrecroisent. C'est le moment aussi où Corine rompt avec Rémy et choisit Ramez (Séq.V-606 à V-634). Desroches prend le relais de Joseph et de Vincelette, et il les remplace en tant que délégué du Destinateur. Bien plus, il est également le double de Damien et joue le rôle du Père auprès de Jasmine. Quand elle fait appel à lui, c'est parce que son père, son dernier recours, ne peut lui être d'aucun secours. Et à partir de ce moment, Damien disparaît de la narration. En outre, Desroches est le supérieur hiérarchique de Vincelette tout comme Damien l'était avant de prendre sa retraite. «Ton père est peut-être le meilleur patron que j'ai eu dans la police» (Séq. I-366 à I-390), dit Vincelette à Jasmine. Aussi, Vincelette, Joseph, Damien et Desroches, en tant que délégués du Destinateur positif et Adjuvants de Jasmine, constituent un seul et même actant qui se cristallise dans la figure du Père dont Jasmine doit, à un moment donné, se séparer, *tuer* symboliquement, afin de s'affirmer d'une manière personnelle et originale. Desroches a du charme. Il plaît au sexe opposé et la séduction lui est facile. Jasmine et Antonia se le partagent : «Tu t'occupes de son côté professionnel, je m'occupe du reste» (Séq.V-606 à V-634). Et même Aline, celle qui sait le mieux juger les hommes, voudrait s'intéresser à lui (Séq.VI-56 à VI-84).

Par contraste avec Desroches, Boudrias, délégué du Destinateur négatif, n'est qu'un simple constable dont la promotion recherchée en tant que sergent lui échappera à cause, en quelque sorte, de son inaptitude à la séduction qui le pousse à commettre des gestes déplacés et à essayer une plainte de harcèlement sexuel. Cette incompétence est légendaire au poste de police, et face à la risée de ses collègues, il justifie son double échec par l'homosexualité de Mariette et la négritude de Jasmine (Séq. X-309 à X-333). En outre, alors que Desroches survient dans la narration pour donner une impulsion au pôle positif comme héros, Boudrias quant à lui, n'a plus de prise sur Jasmine et les événements. Passif, c'est le renfort d'Isabelle qui va lui permettre d'engrener à nouveau sur la situation.

C'est aussi de cette manière que la narration nous invite à nous identifier au pôle positif : en nous présentant deux images contrastées des délégués des Destinateurs positifs et négatifs. Et au delà de ces deux images inversement valorisées, c'est le traitement asymétrique réservé aux personnages des deux pôles qui est révélateur. Une description présente ici et absente là, et tout bascule en faveur d'un pôle rejetant l'autre dans le simple rôle de faire-valoir. Les personnages de la deixis positive ont presque tous un «chez soi» : la maison de Jasmine, celle d'Antonia, la chambre de Corine et de Ramez, la maison d'Aboukarim, la maison de Desroches, celle de Jennifer. Nous connaissons ces personnages dans leur intérieur, dans leur intimité. Nous savons comment ils vivent, quels sont leurs goûts. Ils ont une vie dans leur foyer que nous connaissons. Cela contribue à nous les rendre familiers, à nous en faire des amis. Ils sont comme nous. Ce sont des êtres vrais, pleins, comme il en existe dans la réalité. Ils sont multidimensionnels avec leurs chagrins et leurs rires, leurs joies et leurs peines; leur jalousie et leurs petites rivalités amoureuses qui blessent le coeur mais que la raison et la complicité apaisent. Ils sont liés par l'amitié et l'affection. Ils ont les mêmes affinités. Et entre le milieu de travail et la maison, il y a communication. Cela est posé dès la première séquence quand Vincelette téléphone à Damien. Par la suite, des réunions ont lieu chez Jasmine, et Alexis va chez Antonia.

Les actants du pôle opposé n'y sont pas les bienvenus : quand Boudrias se présente au mariage de Tony sans y être invité, il est précipité dans la piscine.

Par contre, dans la déixis négative, les personnages n'ont pas de foyer. On ne connaît pas la maison de Boudrias ni celle du coéquipier d'Aline. Ce que nous savons d'eux n'est que fragmentaire et rapporté par un personnage pour éclairer un aspect de leur comportement dans le travail. C'est le cas, par exemple, du divorce de Boudrias que nous apprenons incidemment pour justifier les conséquences de la plainte de harcèlement déposée contre lui (plans V-473 à V-484). Ces personnages vivent uniquement au poste de police ou à la station de radio. Le seul intérieur que nous connaissons est la maison d'Isabelle. Or, celle-ci rejettera les idées du pôle qu'elle occupe et basculera dans le camp adverse. De même et par opposition, lorsque Jasmine se présente chez la mère du jeune Noir qu'elle a abattu, son point de vue convainc la mère et elle est bien reçue. Mais, quand le groupe d'extrême-droite est montré en réunion, c'est en extérieur que la rencontre a lieu. Ces personnages sont liés par des intérêts ponctuels, fragiles, et chacun se désolidarise de l'autre pour satisfaire ses propres désirs et volontés. Le coéquipier d'Aline agit sans mettre Boudrias au courant de ses actes et ce dernier s'engage dans une action terroriste contre l'avis de ses acolytes. Ces personnages n'ont pas de profondeur, ils ne sont que de purs supports qui servent de révélateur aux personnages que la série valorise. C'est pour cela que ces personnages sont des êtres désincarnés, inachevés. Ils ne sont qu'esquissés. On ne peut pas s'identifier à eux.

À quelle esthétique répondent ces propriétés formelles ? Nous avons mis en lumière les règles de fonctionnement interne de l'oeuvre. Cette perspective unicitaire décrit l'oeuvre en tant que système autonome, mais elle conduit cependant à révéler les propriétés formelles qui lui sont communes avec d'autres oeuvres et dont la description constitue le genre. La distinction entre critique et poétique n'est que théorique. Toute étude poétique repose sur l'analyse d'oeuvres singulières et toute analyse interne renvoie, ne serait-ce qu'implicitement, à une typologie des genres. Or,



*Jasmine* est porteur d'un enseignement et se signale comme tel au téléspectateur. Il vise à démontrer la validité de son point de vue qui considère comme profitables les relations interethniques au sein de la société. Nous avons vu que la série parvient à imposer comme valable et positif le pôle qu'elle valorise, et ceci de façon non ambiguë pour le téléspectateur, dès la séquence de l'engendrement. Et «la présence de deux espaces idéologiques disjoints et contrairement valorisés est déterminante pour servir le but démonstratif et didactique du [récit]» (Suleiman, 1979, p. 26-27). L'organisation énonciative hiérarchise les deux pôles de la problématique et organise la narration de telle sorte à orienter la lecture dans le sens de l'acceptation par le téléspectateur des valeurs portées par le pôle qu'elle valorise. En effet, *Jasmine* est un récit à thèse, une série à intention didactique. Bien sûr il n'y a aucun narrateur extradiégétique qui vient fixer le sens du récit et l'interpréter pour le téléspectateur. Mais l'interprétation visant l'injonction à mimer les actions des protagonistes s'insinue dans les dialogues des personnages qui évaluent leurs propres actions ou celles des autres personnages. Pour ne prendre qu'un exemple, la défense que Jasmine oppose à ses amies lorsqu'elle entre en conflit avec elles au sujet de la participation de Mariette au projet Opération Espoir en tant que co-présidente d'honneur : «Renverser des préjugés ça prend du temps et du travail» (X-410 à X-431). Ou encore : «On peut pas partir un beau projet d'entraide sur une injustice comme celle-là» (X-492 à X-509). Et à Mariette elle-même : «Opération Espoir, ça a été conçu pour promouvoir l'ouverture et la tolérance, pis ça va commencer par toi» (X-432 à X-446). Ces propos constituent une interprétation visant à corriger celle des autres personnages, ses amies, et celle du *destinataire*, le téléspectateur. De plus, outre la redondance qui vise à assurer le bon décodage du message, la fonction pragmatique qui domine dans ces énoncés contient en même temps l'injonction adressée au téléspectateur à mimer cette attitude d'ouverture et de tolérance. Le destinataire est invité à s'identifier à Jasmine, à raisonner comme elle et à régler son comportement sur le sien. Ainsi, à partir de la succession des actions de l'histoire, de la redondance qui assure sa lisibilité, *Jasmine*,

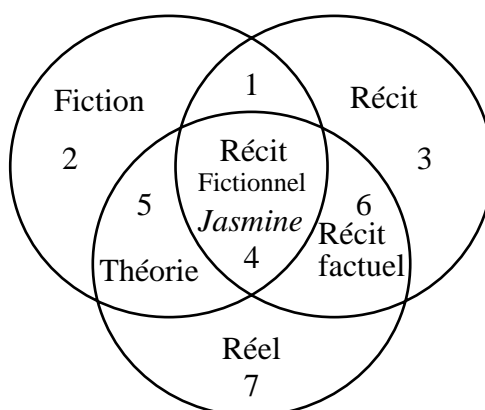
la série, vise à instaurer une seule configuration sémantique. Le contexte de production de la télé-série fonctionne également, ici, comme garde-fou. La série fait référence à un contexte historique récent du Québec, un moment qui a connu bien des débats autour des relations entre la majorité francophone et les nouveaux allophones dans les écoles, dans la police, dans le travail, dans les parcs, dans le métro, bref, dans les principaux espaces publics, et sur la place de la religion dans le curriculum scolaire. La politique d'intégration du MCCI est parue en 1990. Deux ans après la diffusion de la télé-série en 1996, le ministère de l'Éducation du Québec publiait sa «Politique d'intégration scolaire et d'éducation interculturelle, une école d'avenir» (MEQ, 1998). Cette politique s'inscrit dans la ligne et l'esprit de celle du MCCI. Elle vise à «aborder l'intégration et l'éducation interculturelle dans une perspective du vouloir vivre ensemble» et à atteindre l'horizon de «l'exclusion zéro» (p. iii). Elle reprend les grands principes élaborés dans l'Énoncé de politique du MCCI, notamment en axant l'éducation interculturelle sur l'apprentissage d'un «savoir vivre ensemble dans une société francophone, démocratique et pluraliste» (p. 26). Et l'un de ses principaux objectifs qui consiste dans «le développement de compétences et d'attitudes pour relever les défis de l'ouverture à la diversité» (p. 21) est également celui que vise *Jasmine*, qui fut rediffusé en 1999, et que l'on peut regarder comme un cours d'éducation à la citoyenneté. Il s'agit de promouvoir les valeurs de cette culture de la démocratie et du pluralisme inhérente à la philosophie qui fonde la télé-série, en les proposant comme normes et comportements sociaux valorisés. *Jasmine*, la série, peut donc être saisie comme document pédagogique pour instruire sur la question de la citoyenneté. Tout fictionnel qu'il soit *Jasmine* est un téléroman éducatif.

## Conclusion

Nous n'avons certes pas épuisé la signification de la téléserie *Jasmine*. Ce n'était pas là non plus l'objectif visé. D'autres lectures sont sans doute possibles, croyons-nous, sans vouloir insinuer par là qu'il y en aurait une infinité cachée dans les interstices des images et des sons. Notre analyse n'est fonction que des questions que nous lui avons posées. *Jasmine* n'est pas un reflet de la réalité. Il ne décrit pas la société montréalaise des années 1985-1995. Mais à partir de l'histoire fictive d'une policière, il intègre des occurrences prélevées dans cette société à ce moment-là, il les transforme en événements du récit et les soumet à une conception de la société et des rapports civiques pour explorer des virtualités, un modèle de société. En ce sens, *Jasmine* est *vraisemblable*. De ce modèle de société qui nous est présenté, la série l'article à un savoir sur le Québec contemporain pour explorer des possibilités qui auraient pu arriver si l'on s'était engagé dans une voie ou dans une autre. En ce sens, les deux termes de la problématique s'éclairent l'un l'autre. Ils sont chacun une possibilité que la téléserie examine. Ce dernier pousse chaque hypothèse à son extrême conséquence et montre les risques de l'un et les avantages de l'autre. Le pôle négatif sert le but démonstratif du film qui nous impose son point de vue en valorisant le pôle opposé. Cette prescription commande des modèles comportementaux que la série expose et nous exhorte à imiter. En ce sens, le thème de la société pluraliste que le projet narratif examine vise un double objectif. D'une part, il apporte un savoir sur la société québécoise dans le contexte de mondialisation en cours et propose un modèle convivial de société profitable à tous. D'autre part, il profile des modèles de comportements fondés sur des valeurs universelles et le respect des différences dans le cadre d'une société démocratique. Comme toute fiction, *Jasmine* entretient un rapport avec la réalité d'où il puise ses matériaux, et un rapport avec le savoir qui lui sert de cadre de référence pour soumettre cette réalité à ses propres visées. Cette double relation que le récit entretient avec le réel et le savoir est une relation d'implication mutuelle. Tout discours sur le réel présuppose sa connaissance et tout savoir est connaissance du réel (chap. 2.1). Ce n'est pas du réel

brut qui entre dans le récit mais un réel perçu, et qui donc n'a d'existence qu'en fonction des descriptions qui en sont données. La réalité sociale décrite dans le récit n'est pas indépendante de sa narration. Aussi, par rapport à sa relation au réel et au savoir, on peut situer la place du récit fictionnel à l'aide du schéma suivant :

**Schéma 6**



L'espace [1] qui associe uniquement récit [3] et fiction [2] n'existe pas car, quelque distant qu'il soit de la réalité, on ne peut concevoir un récit qui ne soit pas ancré dans le réel. L'intersection [5] est celui des modèles théoriques de la réalité, l'espace de la science. Elle participe de l'espace de la fiction [2] en ce sens que toute théorie scientifique est une construction de la pensée, et elle participe de l'espace du réel [7] duquel elle puise ses matériaux et vers lequel sa description est orientée. L'espace [6] est celui du récit factuel (chap. 2). Et l'espace [4], l'espace du récit fictionnel, puise ses matériaux du réel [7] non pas en tant que reflet de la réalité mais de la manière dont le groupe social qui le constitue et qu'il met en scène perçoit ce réel. Il les organise dans le récit [3] selon les lois de la fiction [2] dans le but de proposer un modèle théorique [5] de ce réel. Tout fictionnel qu'il soit, il participe du récit factuel en tant qu'il partage avec lui des lois de la narration [6].

En ce sens, toute fiction qu'instaure le récit est un jeu avec la réalité. La fiction traduit le réel dans ses propres termes, elle le produit, pour servir les hypothèses qu'elle élabore. Mais si la rhétorique simple de *Jasmine* laisse apparaître de façon très nette les structures formelles qui fondent son but didactique, n'en est-il pas de même de tout récit de fiction ? La simplicité de la série *Jasmine* n'est qu'apparente, car elle repose sur l'antagonisme des deux termes de la problématique qui émerge avec une telle netteté dans les situations décrites que la fonction argumentative du récit est parfaitement visible. C'est là que le rôle de la mise en scène entre en jeu dans le choix d'un ton ampoulé et emphatique. Mais comme toute œuvre de fiction classique et comme tout roman, c'est l'organisation des codes qui, en dernière instance, comme nous l'avons vu, structure la fonction argumentative.

Nous pouvons donc, à partir de ce récit, généraliser notre conclusion et dire que tout récit de fiction contient une part d'éducation. De surcroît, comme le roman, la téléserie *Jasmine* n'est pas UN récit mais une combinatoire de récits «organiquement synthétisés à travers le personnage principal» (Kristeva, 1970, p. 16). Et bien que la fonction argumentative du récit de fiction, filmique, télévisuel ou romanesque, soit le plus souvent implicite, elle n'en est pas moins présente quand elle vise à convaincre au moyen d'une adhésion affective. *Jasmine*, comme tout récit de fiction, parvient à camoufler le savoir qu'il contient par la maîtrise du langage cinématographique et télévisuel qui recouvre le réel extra-textuel d'un énoncé omniscient, la voix d'un narrateur qui organise, agence, structure et suture la narration. L'analyse de la série *Jasmine* a permis de démontrer un tel fonctionnement et la simplicité de sa mise en scène a contribué à éclairer cette fonction didactique propre à tout récit de fiction. Si la rencontre du récit audiovisuel avec la narrativité doit beaucoup aux emprunts formels qu'il a faits au roman, il a certainement hérité de lui une de ses fonctions premières car,

une des lois de la structuration romanesque [est qu'] avant d'être une histoire (comme c'était le cas du récit), le roman est une INSTRUCTION, un

enseignement, un savoir; disons-le, un discours didactique. Il émerge de l'enseignement en même temps (et plus) que du récit épique (la chanson de geste) et de la poésie courtoise (Kristeva, 1970, p. 21-22).

Sur le plan narratologique, la série *Jasmine* n'apporte rien de nouveau, rien qui bouleverse les conventions narratives établies bien qu'elle ne soit pas dépourvue d'originalité, loin de là. C'est le lot, on s'en doute, de la majorité des récits véhiculés dans la société. L'habile maîtrise du langage cinématographique et télévisuel que *Jasmine* révèle et l'organisation spatiale que la narration suggère, contiennent et structurent le projet narratif. C'est dans les opérations concrètes d'articulation des codes filmiques que la narration parvient à proposer un modèle de société et à en bloquer un autre. Si *Jasmine* n'apporte rien de neuf à la théorie narratologique, on peut, néanmoins, dans une perspective comparatiste, faire ressortir des phénomènes qui intéressent celle-ci. En mettant *Jasmine* en relation avec *Les tacots* (1973) d'André Melançon, on observe deux manières différentes d'encoder la réalité. Les deux films portent, à un certain niveau, sur des faits sociaux similaires en ce sens qu'ils abordent tous deux des phénomènes transitionnels de la société québécoise, des moments charnières dans son évolution. *Les tacots* parlent de la révolution tranquille des années 1960 mais c'est une image tardive de ce processus transformationnel de la société, tandis que *Jasmine* parle de l'évolution pluraliste de la société québécoise et en est une image précoce. Prise très tôt, l'image que *Jasmine* projette de ce processus de transition qui s'opère dans la société québécoise se déploie dans l'espace. La dimension temporelle ne porte que sur l'histoire prédiégétique du personnage de Jasmine et sur les rapports historiques entre francophones et anglophones. Mais ces deux temporalités ne sont pas structurantes dans la narration. Elles sont évoquées à titre d'information, elles ne sont qu'esquissées. C'est l'organisation spatiale qui, dans la narration, comme nous l'avons vu, structure cette image de la réalité sociale décrite dans le film. Par contre, la temporalité joue un rôle fondamental dans *Les tacots*. Le film est une allégorie qui renvoie, particulièrement, à la déportation des Acadiens et,

plus généralement, aux rapports entre anglophones et francophones au Canada. La profondeur temporelle est le facteur structurant autour duquel est encodée la réalité décrite dans le film (Icart, 1981). Si *Les tacots* s'inscrit dans une longue affiliation avec le territoire et décrit les lentes transformations qui sont advenues, *Jasmine* part d'un constat de transformations dans le territoire pour se projeter dans un avenir non encore advenu, mais souhaité. En outre, une brève analyse du générique de la série révèle cette spatialité dominante. Le titre est bref. Il est un instantané et, de surcroît, fonctionne comme un *punctum temporis*. Il s'inscrit en surimpression sur une mosaïque d'images des personnages qui apparaissent et disparaissent en fondu. Ces personnages représentent la diversité ethnoculturelle. Ce jeu de cadres annonce la défection de la temporalité et le déploiement du récit dans la spatialité. À l'opposé, dans le film d'André Melançon, le titre évoque un *tacot*, un véhicule lent, qui avance tranquillement. Il suggère le temps. Il est une métaphore du temps des transformations sociales. Que pouvons nous déduire de ces quelques brèves constatations pour l'étude du récit ? Un image tardive et une image précoce de la réalité, seraient-elles narrativement structurées de manière différente et autour de catégories opposées ? Si les Nations elles-mêmes sont des narrations, l'absence d'inscription historique d'un groupe sur un territoire se répercute-t-elle au niveau du récit ? Nous ne pouvons, pour l'instant, que faire des extrapolations et des hypothèses et indiquer une piste de recherche.

Par ailleurs, si, comme nous l'avons dit, *Jasmine* n'apporte rien de neuf à la théorie narratologique, celle-ci est essentielle afin de mettre à jour le modèle du monde possible qu'il nous propose et celui qu'il rejette. Elle est également l'outil approprié qui permet l'appréhension des moyens que le film met en œuvre pour suggérer des modèles de comportement conformes à ce modèle. Bref, c'est elle qui rend possible le dévoilement du savoir que la téléserie contient, qui permet d'explicitier les rapports qu'il instaure dans le but de légitimer un projet de société. Ce savoir demande bien sûr à être interprété. Par exemple, le savoir que *Jasmine* énonce



sur le métissage des peuples, à savoir que les «purs sang dégénèrent, que le métissage renforce» (plans IX-196 à IX-209), est un savoir fondé sur la biologie, mais ce poncif ne fait pas du film un document sur la biologie. Par contre, le réseau symbolique que dessine le thème de la taupe que la série relie à la problématique de la violence, produit un savoir qui relève de la psychologie. La télé-série distille ces savoirs et les utilise pour servir sa propre diégèse et son propre projet narratif qui a pour but de convaincre des bénéfices sociaux du pluralisme culturel. Et les exemples qu'il nous présente sont autant d'injonctions à l'adresse des téléspectateurs conviés à imiter ces modèles. Le savoir que la série contient est imbriqué, entrelacé dans les codes de la narration filmique et la connaissance de l'organisation de ces codes dans le système d'un film ou d'une émission de télévision est le chemin qui mène à ce savoir.

Le *pôle contenu* de *Jasmine* apporte des informations sur le Québec moderne. Ce savoir sur la réalité sociologique du Québec contemporain enrichit ou modifie le savoir du récepteur. Il explicite les modifications démographiques survenues dans la société et réfère au contexte de la mondialisation qui a produit ces modifications. Sur la base de ce savoir, il expérimente deux possibilités humaines, deux projets de société possible. C'est sa fonction de transmission du savoir. Mais ce que vise en bout de ligne le récit de *Jasmine*, c'est la modification des comportements du récepteur dans la société. Et des deux modèles de société proposés, il affecte l'un d'une valeur négative et l'autre d'une valeur positive. Ce sont les comportements qui réalisent le modèle de société pluraliste et démocratique que la série exhorte à imiter en bloquant les valeurs proposées par le projet de société fondé sur la citoyenneté ethnique. Ce blocage et cette valorisation sont inscrits et produits par le jeu des codes filmiques et télévisuels dont l'organisation vise à convaincre le récepteur et à lui imposer un point de vue. C'est sa fonction argumentative qui soutient et assure la visée pragmatique. Elle relève de la technique narrative spécifique à l'audiovisuel qui use de ses artifices pour servir la fonction sociale de légitimation d'un savoir sur la société

contemporaine orienté dans le sens d'une citoyenneté civique proposée comme garante des liens sociaux dans une démocratie ouverte et pluraliste.

Ce savoir entrelacé dans l'articulation singulière des codes filmiques est redevable, quant à sa mise au jour, de la science du récit, la narratologie. C'est le *pôle scientifique* qui structure le contenu et ordonne de manière originale les connaissances véhiculées par le récit. La méthodologie employée a dénoué les fils de la trame textuelle. Mais ce faisant, n'avons-nous fait que traduire dans un autre système ce qui était déjà contenu dans le récit ? Qu'y a-t-il alors de différent ou de plus, dans notre analyse, qu'il n'y a dans le récit lui-même ? N'aurions-nous alors fait que transposer ici dans une forme discursive ce qui était là sous une forme narrative ? Ne serait-ce que cela, la différence est quand même de taille. La différence en est une d'abord de méthode. Notre analyse se présente de façon systématique et coordonnée en s'arrimant à une méthodologie qui s'appuie sur les catégories de la narratologie. Elle explicite un «système de rapports que le récit ne fait qu'incarner» (Lévi-Strauss, 1971, p. 561). En cela, elle répond des catégories de la science dont les critères de cohérence logique et de vérification empirique permettent «l'amélioration de ses propres contenus grâce à sa soumission aux règles de la discussion critique» (Todorov, 1989, p.106). Cela signifie que les catégories de la science ne sont pas immuables et que les discours qu'elle produit supposent des règles qui peuvent être modifiées et permettent de falsifier ces discours. Notre approche est donc en mesure de rendre compte du récit qu'est *Jasmine* tout en étant capable de rendre compte d'elle-même. Quant au récit *Jasmine*, il obéit à des règles narratives et figuratives. Et cela nous conduit à la deuxième différence entre notre analyse et ce récit.

Cette différence en est une aussi d'objet. Notre analyse porte sur le récit qu'est *Jasmine* tandis que *Jasmine* parle, on s'en doute, non pas de notre analyse mais de la société québécoise, du monde dans lequel vivent les personnages mis en scène. En effet, la diégèse donne accès à des systèmes de relations qui prévalent dans la société québécoise de ces années-là. Elle donne accès, par exemple, au système des relations

juridiques qui définit le type de démocratie en place à ce moment. Cette démocratie est fondée sur la prééminence des droits individuels. Le conflit entre ces droits et les droits collectifs est invoqué par Tony lorsqu'il évoque les contraintes de la charte des droits qui entravent le travail des policiers en mettant l'accent sur la protection du citoyen au détriment des droits de la société : «On peut plus rien faire, c'est ça l'problème. On a les deux mains liées par la charte pis l'reste. Tout l'monde a des droits mais plus d'responsabilités, sauf nous autres!» (plans IV-119 à IV-142). La diégèse donne également accès, par exemple, aux orientations du droit du travail qui a cours dans la société à cette époque. Le congédiement d'Anita est illégal parce qu'il ne respecte pas les procédures prévues par la loi, et c'est cet argument qui donne poids à l'intervention de Jasmine et qui fait craquer les Gauthier. Elle indique aussi les règles qui régissent les relations interpersonnelles dans le milieu de travail en y encadrant les rapports entre hommes et femmes pour prévenir le harcèlement. Et, de façon plus globale, elle donne accès aux rapports homme-femme qui existent dans cette société à ce moment-ci. Elle donne aussi accès aux lois du marché qui dominent dans le milieu de la presse. La diégèse ouvre également des fenêtres sur le statut de l'enfance et de la jeunesse dans la société ainsi que sur toute une réalité du monde interlope dans la description du trafic de la drogue et de la prostitution. Elle indique aussi les types de loisirs qui ont cours à cette époque : la chasse, les voyages, le sport, etc. Dans la description des intérieurs qu'habitent les personnages, le récit donne également accès au mode de vie des québécois de ces années-là. *Jasmine* fourmille de renseignements sur la société de cette époque et sur son organisation. L'ethnologue pourra, à partir de ce récit, décrire un large pan de cette société. En ce sens, *Jasmine* peut servir d'opérateur de transition entre l'empirique et le théorique. Il est un matériau brut à partir duquel le théoricien sera en mesure de construire ses abstractions sur un autre mode.

Nous nous sommes intéressé aux relations interethniques que le récit a observées dans la société. Ce faisant, nous avons été amené à rendre compte du

savoir sur la société qui y est inscrit, savoir qui, en même temps, lève le voile sur la structure et l'organisation du monde à partir duquel ces occurrences interethniques ont été extraites pour être érigées en événements. De ce point de vue, nous avons ouvert une des fenêtres que le récit avait entrebâillé sur la politique d'immigration et d'intégration des immigrants mise en place par l'État, politique qui est l'un des systèmes relationnels, le plus important et le plus saillant sans doute, qui a présidé à la constitution du récit. Retrouver ce système de relations à partir des configurations narratives que déploie le récit, c'est mettre en lumière la vision du monde de la société à une période historique donnée, et du même coup démontrer le rôle d'espace de transition que joue le récit. En outre, si nous avons lu le savoir sur les processus psychiques de l'intégration dont fait montre le récit à partir des théories développées par Abou (1981), nullement nous ne présumons qu'il s'agit d'une illustration de cette théorie car nous ignorons si le ou les auteurs de la série la connaissent. Nous y voyons plutôt un indice de l'investissement de l'analyste qui, toujours, aborde un récit en s'appuyant sur son propre savoir. Si d'autres lectures sont possibles, cela ne pourra que confirmer la richesse du récit.

Par ailleurs, de cette différence d'objet entre le récit et notre analyse, découle une autre différence, celle de la visée. Notre analyse vise à comprendre, *Jasmine* vise à convaincre dans le but de faire agir, de faire croire pour faire faire. Dénouer les fils de l'argumentation pour mettre en évidence la fonction pragmatique, tel fut l'objectif très ciblé de l'analyse de la première séquence. Par la suite, les champs associatifs contiennent la dispersion des signes, rassemblent les événements à l'intérieur de chaque segment et les différentes métaphores assurent leur unité par delà les segments. Ce double mouvement a pour fonction de comprendre comment la série réduit la polysémie du discours audiovisuel qui, dès lors, peut être géré par la superstructure que représente le schéma narratif. Les occurrences tirées du réel sont ainsi soumises au projet narratif du récit. Ce système permet ainsi la lecture uniforme du récit par le récepteur qui, en même temps qu'il croit à la diégèse, est en mesure de

le référer au réel. Entrer ainsi dans le jeu de l'argumentation du récit, c'est déjà faire un pas vers l'acceptation et l'intériorisation des injonctions qu'il nous adresse.

Différence d'objet, différence de méthode et différence de visée, certes, mais est-ce à dire que notre discours serait en position de supériorité par rapport au récit ? Rien n'est moins sûr. Un récit «peut en tout cas mettre des siècles à défaire sa toile» (Derrida, 1972, p. 71). Nous ne recherchions pas non plus la vérité du texte, sachant que celui-ci peut se charger tout seul de sauvegarder son indicibilité. De toute façon, la vérité du texte s'anéantirait dans le jeu des codes filmiques à se dérober à notre interprétation et dans les efforts que nous aurions déployés à conjurer la manipulation de la télé-série. C'est là le statut ambigu de l'interprétation qui se meut dans la vulnérabilité et l'incertitude. Le récit réservera toujours des surprises au discours critique qui présumerait en maîtriser le jeu, en défaire tous les fils. Nous n'avons fait que donner à lire et en cela, ces deux discours, le récit et notre analyse, ont quelque chose en commun en tant qu'ils aspirent tous deux à donner un sens au monde, à le rendre intelligible.

Mais entre le Récit, cette forme de discours, et le récit de *Jasmine*, il y a des rapports que ce dernier ne peut établir. Une de ces correspondances est celle entre l'indicibilité du récit et l'indicibilité du thème de l'identité ethnique qu'aborde *Jasmine*. Dans le parcours d'intégration de certains personnages tels que Naoual, Ramez, Jasmine que décrit la série, l'ethnicité se dissout dans le procès même de l'intégration et s'anéantit dans le jeu des identifications nouvelles. Tout comme il n'y a pas de vérité du récit, il n'y a pas de vérité de l'identité ethnique. Une telle recherche se dissiperait dans le labyrinthe des différentes identifications et de la pluralité des appartenances qui constituent l'identité. À l'ère de la mondialisation où s'entrecroisent des hommes de toutes origines, où les cultures s'interpénètrent et où les échanges se multiplient, l'identité ethnique se dissout dans les multiples identités qui façonnent et constituent l'être humain. Cette dissolution serait-elle la condition des liens sociaux, la solution au vivre-ensemble pour faire société ? La catégorie sociale de l'ethnicité

serait-elle non pertinente dans l'analyse des faits sociaux ? Est-ce là ce que suggère ce récit moderne et contemporain dérivé de la mondialisation dans les bouleversements que celle-ci opère ? Or, ces bouleversements de la mondialisation affectent également le Récit lui-même. Il existe donc une autre correspondance entre le thème du devenir de l'identité abordé par *Jasmine* et le devenir du Récit lui-même, tous deux soumis à des transformations dans le sillage de la mondialisation. L'outil qui soutient et rend possible la mondialisation est l'informatique, et c'est ce même outil qui travaille le récit de l'intérieur, le fait trembler et le transforme en un dialogue entre l'émetteur et le récepteur, ce que l'on appelle aujourd'hui l'interactivité où le récepteur interagit et participe à l'élaboration du récit. Les plus récentes recherches sur le récit empruntent aujourd'hui cette voie (Murray, 1998). Mais, n'est-ce pas là, de toujours, le mouvement et la méthode des sciences humaines et le mode de connaissance qui en découle, et que Bakhtine nommait le *dialogue* ? Les sciences humaines dont l'objet premier, est l'humain, possèdent cette spécificité qui fait défaut aux sciences naturelles, de ne pas disposer d'un «objet muet», particularité qui imprime au mode de connaissance qui leur est propre ce caractère de dialogue de *textes*, connaissant et à connaître (Todorov, 1979, p. 510). Ces textes peuvent être des textes écrits, récit ou discours, des images, des films, des émissions de télévision, des textes architecturaux, des sculptures ou des faits sociaux. Le dialogue s'instaure donc entre des textes de substance homogène ou hétérogène mais dont la production qui en découle est toujours compréhension, c'est-à-dire production de savoirs. Cette compréhension peut être projection de soi dans le texte à interpréter. L'analyste alors étouffe la voix du texte, refuse les blocages interprétatifs que le texte suggère et ce dernier n'est plus qu'un prétexte à l'expression de sa propre pensée. Inversement, la compréhension qui résulte de l'interprétation peut consister à taire sa propre voix et à laisser parler le texte. L'analyste s'identifie alors entièrement au texte dont il n'est plus qu'un porte-parole, et ses commentaires épuisent le texte dans la paraphrase. Ces deux attitudes critiques aboutissent à la confusion, à la fusion dans l'unité, au nom de soi ou au nom

de l'autre. Mais l'interprétation peut aussi être dialogue entre deux entités qui affirment chacune leur identité. Le savoir prend alors la forme du dialogue entre deux textes dont l'un est issu de l'autre, mais égal et différent de lui. Il est, bien sûr, important et nécessaire dans le travail d'interprétation, de se plier aux mouvements du texte à interpréter, de se soumettre à l'objet, comme disait Bachelard (1969), mais si l'interprétation s'épuisait dans ce moment, elle ne serait que dédoublement, répétition morte, et n'apporterait rien de nouveau. L'exotopie de l'analyste, le fait d'être autre dans le temps, l'espace ou la culture, est nécessaire pour qu'il y ait dialogue, pour que surgisse la connaissance (Bakhtine, *in* Todorov, 1979).

Enfin, il existe une autre correspondance. C'est celle du dialogue de textes, qui constitue le mode de connaissance propre aux sciences humaines, avec ce que la série met en scène à propos des relations interculturelles. On dit souvent que la rencontre des cultures est richesse. Oui, mais comment ? Par le dialogue. La présence des cultures autres révèle l'originalité et la spécificité de la culture québécoise tout comme celle-ci révèle celles des autres. Et dans ce dialogue qui s'instaure entre les cultures, les unes et les autres échangent leurs points de vue en tentant de se comprendre pour tenter de s'ajuster et de s'arrimer l'une à l'autre. «Ce n'est qu'aux yeux d'une culture autre que la culture étrangère se révèle de façon plus complète et plus profonde» (Bakhtine, *in* Todorov, 1979, p. 510). Leyla apprécie particulièrement cette démocratie qui respecte, entre autres, la liberté de culte. Damien indique les limites de la culture d'Aboukarim et l'enjoint à respecter celle du Québec. Jasmine signale au père de Marcel qu'il fait fausse route dans l'éducation de son fils. Joseph indique au père de Rachel les conséquences de son autoritarisme et de la confiscation de la vie privée et professionnelle de sa fille. Toutes ces rencontres sont un dialogue qui enrichit les unes et les autres cultures. Et dans le dossier de Naoual, Jasmine, située à la confluence des cultures, tente de convaincre Vincelette et Aboukarim en proposant une solution qui allie les deux cultures. Jasmine perçoit les limites de l'une et de l'autre parce qu'elle comprend ce qui peut réunir les deux en une synthèse

profitable. La richesse de la perception de Jasmine se situe dans son exotopie, principal levier de compréhension dans le dialogue des cultures et des textes. Tout comme le dialogue des cultures est infini, car il y aura toujours d'autres cultures nouvelles et différentes qui viendront et comprendront autrement, c'est le mouvement des civilisations, de la même façon, l'interprétation n'est jamais achevée puisqu'elle est toujours contextualisée, et les contextes d'interprétation sont infinis. Des sens nouveaux viendront s'ajouter à ceux déjà existants en les modifiant à partir de contextes différents soit dans le temps, l'espace ou la culture. Ainsi, le sens du texte de *Jasmine* que nous proposons ici n'est ni clos, ni achevé.

Nous ne savons même pas si nous avons réussi ce dialogue dans notre lecture et notre interprétation. Cependant, la méthodologie que nous avons mise en place pour aborder la série s'en veut le garant. Elle permet de suivre le mouvement du récit, mais aussi de le déplacer en faisant jouer les oppositions et les corrélations qu'entretiennent et produisent les codes par delà la place qu'ils occupent dans le texte pour le situer sur une scène autre, celle de l'ordre symbolique qui le détermine. Mais, plus fondamentalement, la méthodologie est le garant de tout dialogue, de toute activité d'interprétation. C'est elle qui encadre et structure la mise en relation des textes et rend vivante et productive leur relation. Du dialogue, de l'activité d'interprétation, les sens nouveaux et les savoirs qui surgissent sont en grande partie fonction de la méthodologie utilisée. Et le modèle d'analyse que nous avons présenté ici se veut applicable à tout récit audiovisuel. Mais si toute méthodologie comporte des limites, elle recèle aussi des ouvertures.

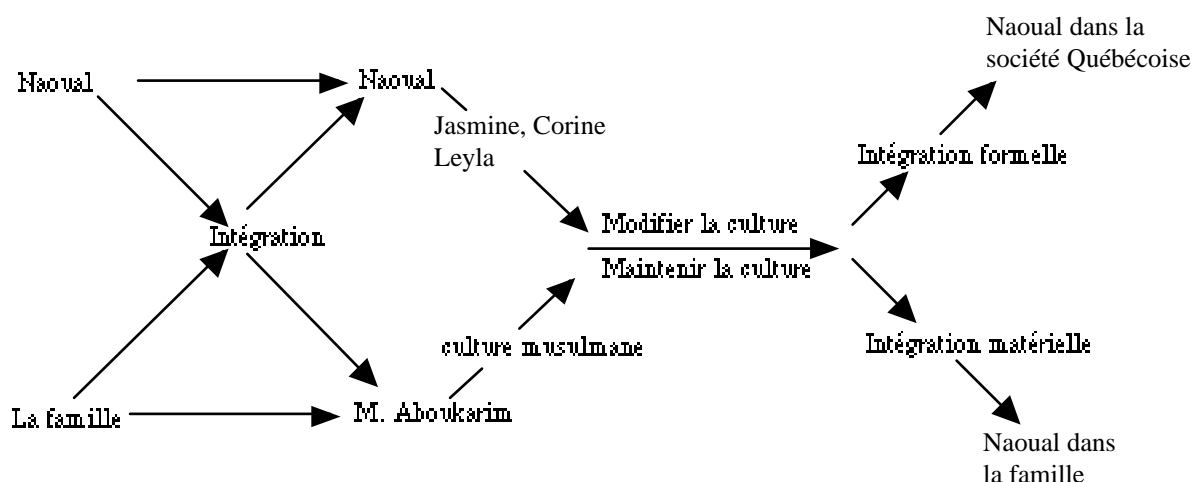
- *Limites*

Une des premières limites de notre méthodologie que nous devons énoncer est que l'intrusion de l'analyste dans le matériau est toujours marquée. Nous l'avons déjà souligné ci-dessus à propos de notre lecture de la série *Jasmine* en regard des théories de l'intégration développées par Sélim Abou. Mais il faut souligner également l'investissement de l'analyste dans la constitution des champs associatifs qui bien



souvent repose déjà sur une première interprétation des actions décrites dans la série. Cela est inévitable puisqu'il s'agit de traduire un langage audiovisuel, figuratif, dans le code de la langue naturelle. Par exemple, le champ associatif *Raison/Répression*. Si le mot *Prévention* est présent dans les dialogues de la série, celui de *Répression*, lui, en est absent. Nous avons préféré *Raison* à *Prévention* parce que celui-là condense plusieurs actions et événements dans le cours de la télé-série. Et *Répression* est l'inverse non manifesté de *Prévention*. Or, retenir le terme présent dans les dialogues, à savoir *Prévention*, comporterait le risque de passer à côté de nuances exprimées dans les autres actions et événements mis en scène. Mais adopter un terme original qui condense les dialogues et les actions comporte quelque part, le même risque avec, en plus, celui de l'intrusion de l'analyste. D'un côté, le choix de *Raison* au lieu de *Prévention* peut, dans une certaine mesure, réverbérer les inflexions du texte, mais d'un autre côté, il l'interprète. Et toute activité d'interprétation travestit, car ces réverbérations sont perçues par l'analyste. L'analyse d'un texte ne produira jamais qu'un autre texte.

Une autre limite de notre méthodologie repose sur l'application du schéma narratif lui-même à une série télévisuelle de fiction classique ou à un roman qui, tous deux, constituent une combinatoire de récits. En effet le schéma narratif que nous avons établi, s'il rend compte de l'axe fondamental de la série, ne représente pas l'intégralité des récits qui la constituent. Plusieurs schémas seraient nécessaires afin de figurer les récits secondaires qui y sont imbriqués. Par exemple, le récit de Naoual est susceptible d'être décrit à l'aide d'un schéma, partiel dans le cadre de la série, mais autonome et complet en lui-même. Ce schéma se présenterait comme suit :



On pourrait également dresser le schéma narratif de plusieurs autres personnages secondaires tels que Marcel, Corine, Leyla ou Louis Desroches. Objet commode pour l'analyse, le schéma des forces actantielles comporte aussi ses limites.

Cependant, la question primordiale à se poser pour toute analyse et qui concerne toute activité d'interprétation, tout dialogue de textes, est de savoir si la méthode est adaptée à l'objet. Au chapitre 2.2.2, nous avons constaté que l'échec des «historiens scientifiques» résidait dans le fait que leurs recherches n'étaient pas assises sur des données nouvelles mais sur des méthodes nouvelles. Ils privilégiaient la méthodologie au détriment de l'objet. Ou plus exactement, ils appliquaient une méthodologie en laquelle ils avaient une foi aveugle à un objet indifférent. Il est certain que la méthodologie n'est pas indifférente mais il y a cependant des méthodes meilleures que d'autres, mieux adaptées à un objet. Croire que la méthode seule importe est illusoire et fallacieux. Illusoire et fallacieux parce que, d'abord, ça ne marche jamais. Hypostasier un modèle conduit inévitablement à tout démontrer à partir de ce modèle et ce que l'on y trouvera sera qualifié de «faits». Les historiens scientifiques américains en ont fait la preuve. Il n'existe pas de méthode universellement applicable à tous les cas, à toutes les situations, à tous les objets. La méthodologie doit être adéquate à l'objet d'étude, s'adapter à lui. Illusoire et fallacieux

aussi parce que cela reviendrait à choisir un objet indifférent, n'importe quel objet, et placer de ce fait son propre discours en position de supériorité par rapport à cet objet. Or, être à l'écoute de l'objet est une exigence primordiale, faute de quoi l'objet n'a rien à nous apprendre.

Notre méthodologie est celle de l'analyse textuelle et s'appuie sur les catégories de la narratologie. Elle restitue le mouvement du texte et vise à faire émerger les modèles de pensée qui structurent la représentation du monde du locuteur. Mais elle s'applique également à débusquer le sens du texte en le traquant dans la forme même de sa mise en scène. Ainsi, elle conjugue analyse de l'ensemble du texte et micro-analyse de fragments en s'appuyant sur la structuration des codes. En cela, elle est adéquate à cet objet-récit et comporte des ouvertures.

- *Ouvertures*

Le principe de disjonction que nous avons dérivé du carré sémiotique de Greimas (chap. 5) dans le but de mettre à jour notre problématique, et qui constitue le deuxième point de notre méthodologie (chap.4), peut également servir de point de départ à l'analyse de textes non narratifs produits par le langage sous leur forme écrite ou orale. C'est le sens du travail effectué par Piret *et al.* (1996) dont la méthodologie proposée vise à systématiser les règles permettant de rendre compte du contenu manifeste d'un discours, son sens dénotatif, aussi bien que de son sens implicite en reconstruisant des relations signifiantes à partir des relations oppositionnelles entre les éléments de ce discours. En effet, le postulat de base du structuralisme stipule que, dans un discours, un terme ne tire son sens que de sa relation aux autres termes. Ainsi, il s'agit de commencer toute analyse par la mise en évidence des relations de disjonction en respectant le principe de binarité qui postule cette relation seulement entre deux termes d'un discours. Ces termes du discours pris deux à deux doivent, tout en étant différents, se référer à un noyau de sens commun. Ils appartiennent donc au même axe sémantique. C'est le critère d'homogénéité. La relation de disjonction suppose en outre l'exhaustivité. Ce critère garantit le principe de binarité en ce sens

que les deux termes de la disjonction sont les seuls à se rapporter à un même axe sémantique dont, ensemble, ils épuisent la signification dans le discours. Et en dernier lieu, la relation de disjonction doit associer, toujours sur le même axe sémantique, deux termes antinomiques qui épuisent la réalité évoquée par le dénominateur commun. Incompatibles l'un de l'autre, ils ne peuvent être confondus : c'est le critère d'exclusivité.

Cet aspect de la méthodologie ne suffit toutefois pas à rendre compte de la complexité des expressions des conceptions du monde présentes dans le discours d'un locuteur. Les représentations d'un individu qui s'expriment dans son discours sont livrées de façon non ordonnée, «en vrac comme les pièces d'un puzzle» (Piret *et al.*, 1996, p. 7). Quelque organisé que soit un discours, on peut toujours retrouver sous l'apparente cohérence logique du texte une structuration profonde. Les représentations exprimées dans un discours ne sont donc pas déposées dans le texte et exposées à la vue de l'analyste qui n'aurait qu'à les tirer du matériau et à les classer deux à deux de façon mécanique. Elles s'infiltrant dans les plis du discours, elles s'interpellent par delà les paragraphes qui les séparent; leur agencement n'est ni directement ni immédiatement perceptible, mais elles forment un système, une charpente qui soutient le discours et que l'analyse se donne comme objectif de reconstruire afin d'en débusquer le sens implicite qui se manifeste moins dans les mots et les phrases bien construites, qui font la clarté de l'exposé, que dans les liens structurels que ces mots, ces phrases, en bref ces idées, entretiennent entre eux et ce, indépendamment de l'ordre de leur apparition dans le texte. En partant du même postulat, cette approche des textes non narratifs s'arrime donc bien avec celle des textes narratifs car les discours cachent bien souvent une structure narrative (Piret *et al.* 1996, p. 77). C'est que le discours peut intégrer le récit sans cesser d'être lui-même<sup>8</sup>. Kibédi Varga (1989) soutient même qu'on pourrait «individualiser ce que le

---

<sup>8</sup> Ces réflexions en marge du texte de Piret *et al.* reproduisent celles du commentaire que nous avons publié en collaboration avec Pierre Bordeleau (Cf. références).

discours argumentatif présente comme général pour obtenir un récit» (p. 44). L'analyse d'un discours du point de vue narratif apporte à cette méthodologie une dimension dynamique. Nous avons déjà montré les limites du schéma narratif de Piret *et al.* (chap. 3) ainsi que celles de l'immanentisme inhérent à l'analyse structurale (chap. 4). En effet, la méthodologie que proposent ces auteurs est une analyse strictement interne qui ne conçoit le sens que comme produit des différenciations du texte, fidèle en cela au structuralisme de Saussure. Or, les phénomènes linguistiques sont de nature stratifiée et beaucoup plus complexe que cela. De multiples facteurs extra-textuels interfèrent avec les aspects purement linguistiques, même si toute analyse un tant soit peu scientifique ne peut que s'appuyer sur une analyse interne qui fait jouer les codes de la langue. Mais cette analyse interne n'est qu'une étape et doit être dépassée si l'on veut prendre en compte les contraintes contextuelles qui informent le texte, lui donnent sens et le relient à un ordre symbolique. Les autres points de notre méthodologie peuvent donc également s'appliquer à des récits écrits puisqu'à ce niveau le récit est indépendant de la technique qui la prend en charge. Tout récit est susceptible d'être décrit selon notre structure narrative quaternaire et représenté par le schéma narratif qui s'articule à elle. Cependant, il est évident que l'analyse interne d'un récit écrit, dans la saisie des codes qu'elle implique, doit nécessairement s'appuyer sur d'autres paramètres, linguistiques et non plus audiovisuels, comme nous l'avons fait au chapitre 5.1.

Notre méthodologie ouvre donc des perspectives pour l'étude du récit véhiculé par divers types de supports. Actuellement, l'institution scolaire continue de privilégier le récit écrit. Or, c'est un truisme d'affirmer que les enfants d'âge scolaire, aujourd'hui, passent plusieurs heures par semaine, voire par jour, devant la télévision. On peut le déplorer, mais le fait est là. La surfréquentation de la télévision a des effets néfastes évidents. Elle favorise, entre autres, le développement de la pensée vidéo-clip, du *fast-thinking*. Mais dans la perspective d'une éducation à l'analyse de films ou d'émissions de télévision sous toutes ses formes, cette fréquentation peut

constituer un substrat de culture à partir duquel il serait possible de leur faire découvrir un autre mode de fréquentation en éduquant le regard par le refus de «l'idéologie de l'immédiateté et de ses effets hypnotiques sur le spectateur» (Aumont *et al.*, 1988, p. 212). En démontant les mécanismes de la fiction, l'analyse en révèle le côté artificiel et contribue ainsi à renforcer les défenses cognitives du spectateur. En outre, l'analyse réalisée en classe, à quelque niveau que ce soit, est le lieu d'une véritable maïeutique où le savoir s'élabore dans la construction du sens qui se dégage de l'activité d'interprétation menée en dialogue. La productivité d'une méthodologie, la nôtre comme toute autre certainement, réside dans la pratique et l'habitude de l'analyse. L'analyse d'un récit audiovisuel requiert les mêmes exigences et la même rigueur théorique que l'analyse d'un récit écrit. L'analyse de *Jasmine* a montré qu'en appliquant une méthodologie rigoureuse, le récit révèle des savoirs qui échappent au regard profane. Aussi, à la lumière de cette productivité, il y aurait certainement une réflexion à faire sur la pédagogie du récit dans le but d'intégrer dans son enseignement d'autres types de supports. Le récit est partout et structure nos existences. Et tout récit est pédagogique. L'enseignement du récit ne peut, aujourd'hui, faire l'impasse sur les multiples récits qui envahissent notre existence tant sous la forme audiovisuelle que sous forme de jeu vidéo. Et ces jeux vidéo offrent des matérialisations suggestives du concept de quête tel qu'il est formulé par la narratologie. Le récit ne naît pas du néant. Il est construit par le joueur qui l'énonce en se confrontant à un univers qui lui résiste. La quête du sujet, le joueur, est celle qu'il construit. Cette quête est un récit second enchâssé dans un récit premier, plus large, dont elle porte les traces. L'énonciateur utilise ce récit premier pour interagir avec le destinataire du discours qui peut être lui-même ou un autre joueur. *Doom*, par exemple, l'un des grands succès de l'histoire des jeux vidéo, instaure l'identification du joueur à un ultime combattant qui doit s'échapper de la planète Terre envahie et soumise par des chimères cannibales qui y ont détruit toute forme de vie ou s'en sont fait des auxiliaires. Cet ultime combattant choisit ses armes et ses routes pour tenter

de rejoindre, avec les chimères cannibales à sa poursuite, la dernière fusée encore intacte et s'envoler vers une station spatiale placée en orbite éloignée. Le trajet qui mène à cette fusée, parsemé de pièges, est un véritable parcours du combattant : des tonneaux explosifs, des déchets radioactifs, des fosses empaleuses, des plafonds écraseurs, etc. Pour traverser ces labyrinthes, ce dernier combattant doit trouver les clefs et les codes des différentes barrières, découvrir les accès secrets, déverrouiller des portes, ruser avec les impasses, etc. Le récit second, celui construit par le joueur, est celui que lui-même produit dans les choix qu'il fait.

Cette courte description de l'argument de *Doom* nous révèle que le jeu vidéo et le récit ont un même paradigme : le labyrinthe.

Toute littérature, toute distraction, du mythe au roman, du conte pour enfants au jeu vidéo, de la poésie la plus hermétique au cinéma le plus populaire, peuvent se résumer à une quête d'absolu, à un voyage traqué au travers d'un parcours d'obstacles labyrinthique (Attali, 1996, p. 30).

Or, cette figure du labyrinthe est également celle qui sous-tend la résolution de problème qui est le modèle de la psychologie cognitive. La résolution de problème est également le modèle qui sous-tend l'intelligence artificielle (Arnold, 1985; Rosenstiehl et Fabbri, 1985). Ces deux disciplines qui collaborent étroitement visent à décrire les différentes étapes des processus cognitifs, et à produire, en s'appuyant sur celles-ci, des systèmes informatiques capables de réaliser des performances cognitives comparables à celles de l'homme. Il était donc inévitable que l'on ne tentât pas la formalisation du récit. Tobias (*in* Murray, 1998) recense vingt modèles de récit auxquels on peut rattacher tous les récits produits. Or, cette tentative de schématisation fait fi du discours qui construit le récit. En plus, ces tentatives de formalisation des grammaires narratives sont encore bien timides et les résultats bien timorés. Wilensky (*in* Kibédi Varga, 1989) cite l'exemple suivant : «un homme a faim, il entre dans un restaurant, commande un repas, le mange, paye, puis s'en va». Cette séquence qui comprend les principales composantes greimassiennes, ne constitue pas en soi un récit, puisqu'elle *ne mérite pas* d'être racontée (p. 70). Les

textes ne sont pas transparents. Le récit est construction et invention d'une diégèse. Le contexte qu'il charrie avec lui oblige, dans son étude, à poser en même temps et la question du locuteur et celle du destinataire, de leurs traces dans le texte (chap. 3.4.2). Le récit est toujours un discours adressé à quelqu'un (chap. 2.5). En outre, dans certaines activités comme l'écriture d'un récit, écrit ou audiovisuel, l'analyse des images, et même des textes, les processus de production sont largement inconscients, et ne peuvent être décrits par le sujet. La psychologie cognitive et l'intelligence artificielle butent sur les processus qui ont conduit à leur élaboration car les textes produits dans ces situations, par leurs imperfections, privent les chercheurs de l'accès à la pensée qu'ils expriment. Ceux-ci ne peuvent que formuler des modèles hypothétiques (chap. 2.3). Par contre, dans notre modèle sémiotique, le discours n'est jamais neutre ni transparent, et les imperfections observées n'en sont pas. Elles signalent au contraire des correspondances entre structures profondes et structures de surface (chap. 4). Et l'étude du discours achevé, du produit final, lève bien souvent le voile sur ces processus inconscients, car un texte n'est pas seulement la mise en œuvre d'un code en vue de la construction d'un objet de connaissance, il est aussi le lieu d'élaboration du sujet connaissant tout autant que l'outil à l'aide duquel le cinéaste ou le romancier a construit son savoir.

C'est ainsi que nous voyons que la méthodologie utilisée dans l'analyse de *Jasmine* comporte des descriptions de processus cognitifs, même si ceux-ci sont secondaires par rapport à la connaissance de l'objet discursif, le récit lui-même, et le savoir qu'il transmet (chap. 2.3). En effet, la construction de la connaissance est assimilée à la description d'une quête engageant un sujet qui cherche les moyens de résoudre l'énigme que lui pose un objet dans le but de créer de nouveaux rapports au monde. C'est, par exemple, la quête de Naoual dont l'objet du savoir vise la compréhension de la dichotomie famille/société en terre d'accueil. Et l'objet de connaissance de la série elle-même est celui des rapports interethniques dans la société et des savoirs liés au pluralisme culturel pour dire ce qui constitue l'être-



ensemble de la société. Notre approche s'intéresse au produit final, il est vrai, mais l'analyse interne, notamment celle de la première séquence, donne des indications sur les processus cognitifs, les processus de construction de l'objet de connaissance. Elle amène à se poser des questions sur ces processus, des questions qui sont similaires à celles que se posent un cinéaste ou un romancier. Pourquoi, par exemple, un panoramique droite-gauche au lieu de l'inverse ? Et pourquoi pas un montage de deux plans ? Ces questions ne donnent certes pas accès à la pensée du cinéaste ou du romancier. Mais ce sont des questions d'ordre créatorial qui mettent en évidence des procédés, et en ce sens, l'analyse, en permettant de poser ces questions, constitue une voie d'apprentissage pour l'écriture et la production de récits.

Notre méthodologie est ainsi en mesure de rendre compte des trois facettes du récit qui, nous le suggérons, devraient constituer les principaux axes de son enseignement :

- 1.** Le récit en tant qu'*objet de connaissance* est un savoir à transmettre dans la mesure où il relève d'une technique discursive spécifique. Et ce savoir, en même temps, ouvre sur des perspectives d'apprentissage de production de récits dans la mesure où la pratique de l'analyse interroge les processus d'élaboration des récits.
- 2.** Le récit en tant que *moyen de connaissance* constitue un mode de connaissance du réel. Il peut donc être opérateur de transition entre la pratique pédagogique et la réflexion théorique sur les sciences de l'éducation.
- 3.** Le récit en tant que *forme de communication* est instrument de transmission de savoirs. Il est un moyen d'enseignement en tant que message didactique médiatisé et un moyen de formation en tant qu'il vise à véhiculer des modèles sociaux de comportement.

## Références

- Abou, S. (1978). Liban déraciné. Paris : Plon.
- Abou, S. (1981). L'identité culturelle. Paris : Anthropos.
- Adam, J.-M. (1985). Le texte narratif. Paris : Nathan.
- Adam, J.M. (1990). *Aspects du récit en anthropologie*. In, Le discours anthropologique. Description, narration, savoir. Paris : Méridiens-Klincksieck.
- Alberti, L. B. (1966). On painting. New Haven-London : Yale University press.
- Almudever B. (1989). *Les métaphores dans les autobiographies des enseignants*. In, Pineau G. et Jobert, G. Les histoires de vie, Tome 1. Paris : L'Harmattan.
- Aristote (1996). Poétique. t.f. par J. Hardy, préface de Philippe Beck. Paris : Gallimard.
- Arnold, M. (1985). *Intelligence artificielle et sémiotique cognitive : divergences et convergences*. In, Actes sémiotiques-bulletin, vol. 7-8.
- Attali, J. (1996). Chemins de sagesse. Traité du labyrinthe. Paris : Fayard.
- Aumont *et al.* (1983). Esthétique du film. Paris : Nathan.
- Aumont, J. (1983). *Le point de vue*. In, Communications, 38. Paris : Seuil.
- Aumont, J. et Marie, M. (1988). L'analyse des films. Paris : Nathan.
- Ausubel, D.P. (1963). Psychology of meaningful verbal learning. New-York : Grune & Stratton.
- Bachelard, G. (1969). La psychanalyse du feu. Paris : Gallimard.
- Badiou, A. (1994). *Art et philosophie*. In, Artistes et philosophes : éducateurs ? Paris : Éd. Centre Pompidou.
- Bakhtine, M. (1978). Esthétique et théorie du roman. Paris: Gallimard.
- Bange, P. (1981). *Argumentation et fiction*. In, Linguistique et sémiologie : l'argumentation. Lyon : Presses Universitaires de Lyon.
- Barthes, R. (1960). *Le problème de la signification au cinéma*. In, Revue internationale de filmologie, 32-33. Paris.
- Barthes, R. (1964). *Rhétorique de l'image*. In, Communications, 4, Paris : Seuil.

- Barthes, R. (1966). *Introduction à l'analyse structurale des récits*. In, Communications, 8. Paris: Seuil.
- Barthes, R. (1970). S / Z. Paris : Seuil, 95-96.
- Barthes, R. (1973). *Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe*, repris et cité dans L'aventure sémiologique. (1985) Paris : Seuil.
- Barthes, R. (1973b) *Théorie du texte*. In, Encyclopaedia universalis, Paris.
- Barthes, R. (1980). Roland Barthes par Roland Barthes. Paris : Seuil.
- Barthes, R. (1982). *L'effet de réel*. In, Littérature et réalité. Paris : Seuil.
- Battagliola *et al.* (1993). *À propos des biographies : regards croisés sur questionnaires et entretiens*. In, Population, mars-avril.
- Baudelaire, C. (1976). *L'école païenne*. In, Œuvres complètes. Paris : Éd. Claude Pichois.
- Baudry, J.-L. (s. d.). *Cinéma : effets idéologiques produits par l'appareil de base*. In, Cinéthique, 7-8.
- Baudry, J. L. (1975). *Le dispositif*. In, Communications, 23. Seuil : Paris.
- Baudry, P. (1992). *Terrains et territoires*. In, La licorne, 24.
- Baxandall, M. (1985). L'œil du quattrocento. Paris : Gallimard.
- Bazin, A. (1953a). *Pour une critique cinématographique*. In, Regards neufs sur le cinéma. (éd.1963). Paris : Seuil.
- Bazin, A. (1953b). *Réflexions sur la critique*. In, Regards neufs sur le cinéma (éd.1963). Paris : Seuil.
- Bazin, A. (1953c). *Marcel Carné, Le jour se lève*. In, Le cinéma français de la libération à la nouvelle vague, 1945-1958. (éd. 1983). Paris : Cahiers du cinéma.
- Bazin, A. (1962). Qu'est-ce que le cinéma ? (2è éd. 1990). Paris : Cerf.
- Bellour, R. (1969). *Les oiseaux: analyse d'une séquence*. In, Cahiers du cinéma, 216; Repris et cité sous le titre *Système d'un fragment*. dans L'analyse du film, (1979). Paris : Éd. Albatros.
- Bellour, R. (1979). *Le blocage symbolique*. In, L'analyse du film. Paris : Albatros.
- Bellour, R. (1979). *D'une histoire*. In, L'analyse du film. Paris: Albatros.

- Benveniste, É. (1966). *Les relations de temps dans le verbe français*. In, Problème de linguistique générale I. Paris : Gallimard.
- Berestetsky, A. et Morel, J.M. (1990). *Une expérience*. In, Le rêve de Lucy. Paris : Seuil/La Dérivée.
- Bernard, R. (1998). *La sociologie comme récit*. In, Récit et connaissance. Lyon : Presses Universitaires de Lyon.
- Bertaux, D. (1989). *Les récits de vie comme forme d'expression, comme approche et comme mouvement*. In, G. Pineau et G. Jobert, Les histoires de vie, Tome 1, Paris : L'Harmattan.
- Bessy, M. (1990). Le mystère de la chambre noire: histoire de la projection animée. Paris : Pygmalion/Gérard Watelet.
- Boal, A. (1983). *Machiavel et la poétique de la vertu*. In, Théâtre de l'opprimé. Paris : Maspéro.
- Boal, A. (1983). *Le système coercitif d'Aristote* In, Théâtre de l'opprimé. Paris : Maspéro.
- Booth, Wayne (1977). *Distance et point de vue*. In, Poétique du récit. Paris : Seuil.
- Bourdieu, P. et Passeron, J.-C. (1970). La reproduction : éléments pour une théorie du système d'enseignement. Paris : Minuit.
- Bourgeault, G. et al. (1995). *L'espace de la diversité culturelle et religieuse à l'école dans une démocratie de tradition libérale*. In, Revue européenne des migrations internationales, vol. 11, No. 3.
- Bourget, P. (1906). *La politique de Balzac*. In, Sociologie et littérature, 46. Paris.
- Bourhis, R.Y. (1998). *Towards an interactive acculturation model : a social psychological approach*, inédit.
- Bower, G. H.; Black, J. B. et Turner, T. J. (1979). *Scripts in memory for text*. In, Cognitive psychology, 11, 177-220.
- Bransford, J. D. et Franks, J. J. (1971). *The abstraction of linguistic idea*. In, Cognitive psychology, 2, 331-350.
- Brault, M. (1980). *Cinéma et vérité : L'imaginaire est plus réel que le réel*. In, Synesthésie, 2
- Bremond, C. (1973). Logique du récit. Paris : Seuil.
- Burch, N. (1969). Praxis du cinéma. Paris : Gallimard.

- Burch, N. (1991). La lucarne de l'infini, Naissance du langage cinématographique. Paris : Nathan.
- Caron M. (1996). *Approche de lecture de l'image télévisuelle*, Thèse de doctorat, Faculté des sciences de l'éducation, Université de Montréal.
- Casetti, F. (1990). D'un regard l'autre, le film et son spectateur. Lyon : Presses Universitaires de Lyon.
- Casetti, F. (1993). Teorie del cinema. Milan : éd. Bompiani.
- Charlot, B. (1995). Les sciences de l'éducation, un enjeu, un défi. Paris : éd. ESF.
- Chateau, D. (1983). *Diégèse et énonciation*, Communications, 38, Paris : Seuil.
- Chené, A. (1989). *Le récit de formation*. In, Pineau G. et Jobert G. (dir.), Les histoires de vie, Tome 2, Paris : L'Harmattan.
- Cohen-Séat, G. (1959). Problèmes actuels du cinéma et de l'information visuelle, Vol 2, Paris : Presses Universitaires de France.
- Consoli, S. (1979). *Le récit du psychotique*. In, Kristeva, J. (éd.), Folle vérité. Paris : Seuil.
- Dallenbach, L. (1977). Le récit spéculaire. Paris : Seuil.
- Damisch, H. (1987). L'origine de la perspective. Paris : Flammarion.
- Dayan, D. (1984). *Le spectateur performé*. In, Hors-cadre, 2, Paris : C.N.L.
- De Certeau, M. (1970). Arts de faire. Paris : U.G.E., coll. 10 / 18.
- Denhière, G. (1984). *Introduction à l'étude psychologique du traitement de texte*. In, Il était une fois...compréhension et souvenir de récits, Lille : Presses universitaires de Lille, pp. 17- 44.
- Derrida, J. (1968), *La pharmacie de Platon*. In, Tel Quel, 32-33. Repris et cité dans, La dissémination (1972). Paris : Seuil.
- Derrida, J. (1974). De la grammatologie. Paris : Éd. de Minuit.
- Derrida, J. (1997), De l'hospitalité. Paris : Calman-Lévy.
- Descartes, R. (1991). Les passions de l'âme. Paris : Vrin.
- Dumouchel, P. (2000). *Communautés, droits et justice sociale*. In, Elbaz, M. (dir.), Mondialisation, citoyenneté et multiculturalisme, Québec : P.U.L. & L'Harmattan.

- Ducrot, O. (1980). Les mots du discours. Paris : Minuit.
- Eco, U. (1972). La structure absente. Paris : Mercure de France.
- Eco, U. (1985). Lector in fabula. Paris : Grasset.
- Eco, E. (1992). Limites de l'interprétation. Paris : Grasset.
- Ehrmann, J. (1971). *Homo ludens revisited*. In, Game, play, littérature. Boston : Ed. J.Ehrmann.
- Eisenstein S.M. (1969). *Eh! De la pureté du langage cinématographique*. In, Cahiers du cinéma, 210. Paris
- Elbaz, M. (2000). *L'inestimable lien civique dans la société-monde*. In, Elbaz, M. (dir.) Mondialisation, citoyenneté et multiculturalisme, Québec : P.U.L. & L'Harmattan.
- Fusillo, M. (1991). Naissance du roman. Paris : Seuil.
- Freud, S. (1967). L'interprétation des rêves. Paris : P.U.F.
- Freud S. (1978). *Le Moïse de Michel-Ange*. In, Essais de psychanalyse appliquée, Paris: Gallimard.
- Gardies, A. (1981). Approches du récit filmique. Paris : Albatros.
- Gardies, A. (1993). L'espace au cinéma. Paris : Méridiens-Klincksieck.
- Gaudreault, A. (1988). Du littéraire au filmique. Paris-Québec : Méridiens-Klincksieck et Presses de l'Université Laval.
- Gaudreault, A. et Jost, F. (1990). Le récit cinématographique. Paris : Nathan.
- Geertz, C. (1980). *Jeux d'enfer : notes sur le combat de coqs balinais*. In, Le débat, 7, décembre
- Genette, G. (1966). *Frontières du récit*. In, Communications, 8. Paris : Seuil.
- Genette, G. (1972). Figures III. Paris : Seuil.
- Genette, G. (1983). Nouveau discours du récit. Paris : Seuil.
- Genette, G. (1991a). Fiction et diction. Paris : Seuil.
- Genette, G. (1991b). Nouveau discours du récit. Paris : Seuil.
- Ginzburg, C. (1979). *Roots of a scientific paradigm*. In, Theory and society, VII.

- Godinho, V. M. (1990). XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle: une révolution des mentalités. Paris : Autrement.
- Goody, J. (1979). La raison graphique : la domestication de la pensée sauvage. Paris : Minuit.
- Greimas, A. J. (1966). *Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique*. In, L'analyse structurale du récit (Réédition, 1981). Paris : Seuil.
- Greimas, A.J. et al. (1970). *Les jeux des contraintes sémiotiques*. In, Du sens, Paris : Seuil.
- Gunning, T. (1986). *The cinema of attraction: early film, its spectator and the avant-garde*. In, Wide Angle, 8, 3 - 4.
- Hamburger, K. (1986). Logique des genres littéraires. Paris : Seuil.
- Hameline, D. (1ère éd. 1972) *Le statut de la pédagogie*. Rubrique Pédagogie. In, Encyclopaedia universalis, volume 12.
- Heath, S. (1976). *Narrative space*. In, Screen, 17, 3.
- Hegel, G. W. (1965). Esthétique, Volume 8 : *La poésie* , Tome 1. Paris : Aubier-Montaigne.
- Helly, D. (2000). *Pourquoi lier citoyenneté, multiculturalisme et mondialisation?* In, Elbaz, M. (dir.), Mondialisation, citoyenneté et multiculturalisme, Québec : P.U.L. & L'Harmattan.
- Hempel, C. G. (1972). Éléments d'épistémologie. Paris : Armand Colin.
- Icart, L. (1981). Essai d'analyse des modèles socioculturels dans un film éducatif, Mémoire de maîtrise, Faculté des sciences de l'éducation, Université de Montréal.
- Icart, L. (1994). *Espace et récit dans le film de fiction*, Mémoire de D.E.A., Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III.
- Icart L. et Bordeleau P. (1998). *L'analyse structurale de Piret et al.* In, Revue des sciences de l'éducation, XXIV, 2, p. 429-431, Université de Montréal.
- Ingarden, R. (1983). L'œuvre d'art littéraire. Lausanne : L'Âge d'Homme.
- Jacquinet, G. (1977). Image et pédagogie. Paris : Presses Universitaires de France.
- Johnson-Laird, P. N. et Garnham, A. (1980). *Descriptions and discourse models*. In, Linguistics and philosophy, 3.
- Jost F. (1989). L'œil-caméra. Lyon : Presses Universitaires de Lyon.



- Jost, F. (1990). *Mon tout est une fiction*. In, La licorne, 17, 39-40.
- Jost, F. (1992). Un monde à notre image. Paris : Méridiens-Klincksieck.
- Kerbrat-Orechionni, C. (1980). L'énonciation, de la subjectivité dans le langage. Paris : Armand-Colin.
- Kibédi Varga, A. (1989). Discours, Récit, Image. Liège-Bruxelles : Pierre Mardaga, éditeur.
- Kracauer, S. (1965). Theory of film: the redemption of physical reality. New York & Oxford : New York & Oxford University Press.
- Kristeva, J. (1969). *Le mot, le dialogue et le roman*. In, Semiotikè: recherches pour une sémanalyse. Paris : Seuil.
- Kristeva, J. (1969). *La productivité dite texte*. In, Semiotikè. Paris : Seuil.
- Kristeva, J. (1970). Le texte du roman. The Hague : Mouton.
- Kundera, M. (1986). L'art du roman. Paris : Gallimard.
- Kuntzel Thierry (1972). *Le travail du film*. In, Communications, 19, Paris : Seuil.
- Kuntzel, T. (1973). *Le défilement*. In, Revue d'esthétique. Numéro spécial «Cinéma: théorie, lectures». (éd. 1978) Klincksieck : Paris.
- Kymlicka, W. (1994). Liberalism, community and culture, Oxford : Clarendon Press.
- Kymlicka, W. et Norman, W. (1994). *Return of the citizen*, In, Ethics, vol. 104, No. 2.
- Laffay, A. (1964). Logique du cinéma. Paris : Masson.
- Laframboise, A. (1989). Istoria et théorie de l'art. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- Lebel, J.P. (1963). *Zéro de conduite*. Fiche filmographique No. 181. Films et documents No. 193, novembre 1963, Paris : IDHEC.
- Le Goff, J. (1957). Les intellectuels au Moyen Âge. Paris : Seuil.
- Le Ny, J.-F. (1979). La sémantique psychologique. Paris : P.U.F..
- Lepenies, W. (1990). Les trois cultures : entre science et littérature, l'avènement de la sociologie, Paris : éd. de la Maison des sciences de l'homme.
- Lessard, C. (2001). *Globalisation et éducation*. In, Globalisation et éducation. Éducation, développement, coopération et recherche dans le contexte de la

mondialisation. AÉÉSSÉ et LABRIPROF-CRIFPE, Faculté des sciences de l'éducation, Université de Montréal, H.Dridi et C. Lessard, éditeurs.

Lévi-Strauss, C. (1945). Social Research, X. New York

Lévi-Strauss, C. (1955). Tristes Tropiques. Paris : Plon.

Lévi-Strauss, C. (1958). Anthropologie Structurale. Paris : Plon.

Lévi-Strauss, C. (1971). L'homme nu. Paris : Plon.

Lévy, D. (1996). *Le cinéma éduque-t-il ? Le didactique, Hitchcock et Alice*. In, L'Art du cinéma, 13, Numéro spécial : Le didactique, décembre.

Lewis, O. (1963). Les enfants de Sanchez. Paris : Gallimard.

Leyda, J. (1976). Kino : histoire du cinéma russe et soviétique, Lausanne : L'Âge d'Homme.

Lintvelt, J. (1989). Essai de typologie narrative. Paris : José Corti.

Lotman, I. (1973). La structure du texte artistique. Paris : Gallimard.

Luckas, G. (1963). La théorie du roman. Paris : Gonthier.

Lyotard, J.-F. (1979). La condition postmoderne. Paris : Minuit.

Maclure, J. (1998). *Authenticités québécoises. Le Québec et la fragmentation contemporaine de l'identité*. In, Globe - Revue internationale d'études québécoises, No.1, Vol. 1.

Marin, L. (1970). *La description de l'image*. In, Communications, 15, Paris : Seuil.

Martin, M. (1962). Le langage cinématographique, Paris : éd. du Cerf.

May, G. (1963). Le dilemme du roman au XVIII<sup>e</sup> siècle, New Haven, Conn.: Yale University Press.

Metz, C. (1966). *La grande syntagmatique du film narratif*. In, Communications, 8, Paris : Seuil. Repris et cité dans, Essai sur la signification au cinéma, (1968), p. 111 à 146, Paris : Klincksieck.

Metz, C. (1968). Essai sur la signification au cinéma, Tome 1. Paris : Klincksieck.

Metz, C. (1971). Langage et cinéma. (2<sup>e</sup> Éd. 1977). Paris : Albatros.

Metz, C. (1977). *Le signifiant imaginaire*. In, Communications, 23, Paris : Seuil. Repris dans, Le signifiant imaginaire. (1977). UGE, 10/18 : Paris.

- Metz, C. (1991). L'énonciation ou le site impersonnel du film. Paris : Méridiens-Klincksieck.
- Minsky, M. (1975). *A framework for representing knowledge*. In, The psychology of computer vision, Winston, P. (Ed.). New York : MacGraw-Hill.
- Mondzain, M.J. (1996). Image, icône, économie : les sources byzantines de l'imaginaire contemporain. Paris : Seuil.
- Morgan, G. (1989). Images de l'organisation. Québec : Presses de l'université Laval.
- Morin, E. (1956). Le cinéma ou l'homme imaginaire. Paris : éd. de Minuit.
- Morin, E. (1980). *Cinéma et vérité*, Préambule au festival Cinéma du réel, prononcé à Beaubourg, Paris.
- Murray, J. H. (1998). Hamlet on the Holodeck, the future of narrative in cyberspace. Cambridge, Massachusetts : The MIT Press.
- MCCI, (1990). Au Québec pour bâtir ensemble : Énoncé de politique en matière d'immigration et d'intégration, gouvernement du Québec.
- MCCI, (1990b). L'intégration des immigrants et des communautés culturelles : document de réflexion et d'orientation, gouvernement du Québec.
- MCCI, (1991). Au Québec pour bâtir ensemble : plan d'action du gouvernement en matière d'immigration et d'intégration 1991-1994, gouvernement du Québec.
- MEQ (1998). Une école d'avenir, politique d'intégration scolaire et d'éducation interculturelle, gouvernement du Québec.
- Odin, R. (1984). *Film documentaire, lecture documentaristante*. In, Cinémas et réalités, CIEREC, Université de Saint-Etienne.
- ONU (Organisation des Nations Unies, 1994). Rapport mondial sur le développement humain.
- Passeron, J.C. (1972). *Pédagogie et pouvoir*. Rubrique Pédagogie. In, Encyclopaedia universalis, volume 12.
- Pasolini, P. (1987). Écrits sur le cinéma. Lyon : Presses universitaires de Lyon.
- Percheron, D. et Vernet, M. (1975). *Entretien avec Christian Metz*. In, Ça-cinéma, II, 7-8. Repris et cité dans Metz, C. (1977) *Postface à Langage et cinéma*. Paris : Albatros.
- Perelman, C. et Tyteca, O. (1970). Traité de l'argumentation. Bruxelles : Éd. de l'Université de Bruxelles.

- Petrella, R. (1996). Le bien commun. Éloge de la solidarité. Bruxelles : Labor.
- Petrella, R. (2000). L'éducation, victime de cinq pièges. Montréal : Fides.
- Pineau, G. (1983). Produire sa vie : autoformation et autobiographie, Montréal/Paris : Éd. Saint-Martin/Edilig.
- Piret, A., Nizet, J., Bourgeois, E. (1996). L'analyse structurale. Paris-Bruxelles : Éd. De Boeck Université.
- Platon (1966). La République, Introduction, notes, t.f. de Robert Baccou. Paris : éd. GF-Flammarion.
- Porcher, L. (1994). Télévision, culture, éducation. Paris : Armand Colin.
- Porush, D. (1991). *Fictions as dissipative structures : Prigogine's theory and postmodernism roadshow*. In, Catherine N. Hayles, Chaos and order : complex dynamics in literature and science, Chicago : University press of Chicago.
- Propp, V. (1928). Morphologie du conte (édition 1970). Paris : Seuil.
- Radin, P. (1926). Autobiographie d'un indien winnebago. In, Sam Blowsnake (Ed. 1989). Paris : La Mail.
- Ramnoux, C. (1968). *Mythos et logos*. Rubrique Mythe. In, Encyclopaedia Universalis, Paris, Vol. 11.
- Ramonet, I. (2000). *Globalisation, culture et démocratie*. In, Elbaz, M. (dir.) Mondialisation, citoyenneté et multiculturalisme, Québec : P.U.L. & L'Harmattan.
- Rawls, J. (1993). Political liberalism. New-York : Columbia University Press.
- Raymond, D. (1999). *Les préconceptions des étudiants-maîtres*. Communication présentée à l'Université de Montréal, LABRIPROF, Faculté des sciences de l'éducation.
- Ricœur, P. (1983a). Temps et récit. Tome 1. Paris : Seuil.
- Ricoeur, P. (1983b). Temps et récit. Tome 3. Paris : Seuil.
- Ricœur, P. (1986). *Contingence et rationalité dans le récit*. Cahiers de recherches des instituts néerlandais de langue et littérature françaises (C.R.I.N.), No.15.
- Robert, M. (1997). L'école québécoise : débats, enjeux et pratiques sociales. Anjou : CEC.
- Rohmer, E. et Chabrol Cl. (1953). Hitchcock. Paris : Éditions universitaires.

- Rohmer, E. (1954, sous le pseudonyme Maurice Schérer). *À qui la faute?* In, Cahiers du cinéma, 39. Paris.
- Ropars, M.C. (1976). *L'ouverture d'Octobre, ou les conditions théoriques de la révolution*, In Octobre, écriture et idéologie. Paris : Albatros.
- Ropars, M.C. (1982). *L'instance graphique dans l'écriture du film : A bout de souffle ou l'alphabet erratique*. In, Littérature, 46.
- Rosenstiehl, P. et Fabbri, P. (1985). *Au fil de la recherche*. In, Actes sémiotiques-bulletin, vol. 7-8.
- Rummelhart, D. E. (1975). *Notes on a schema for stories*. In, Bobrow & Collins (Eds), Representation and understanding : studies in cognitive science. New York : Academic Press.
- Rushdie, S. (1995). *Hors de la baleine*. In, Patries imaginaires. Paris : coll. 10/18.
- Sallenave, D. (1997). À quoi sert la littérature ? Paris : Les éditions Textuel.
- Searle, J. (1982). Sens et expression. Paris : Éd. de Minuit.
- Schæffer, J.-M. (1987). L'image précaire. Paris : Seuil.
- Schæffer, J.-M. (1999). Pourquoi la fiction? Paris : Gallimard.
- Schank, R.C. et Abelson, R. P. (1977). Scripts, plans, goals and understanding, New Jersey : Erlbaum Hillsdale.
- Shusterman, R. (1990). *Pragmatisme, littérature et connaissance : "pseudo-statement" ou conversation édifiante*. In, TLE, 8, Paris: Presses Universitaires de Vincennes-Paris VIII.
- Shusterman, R. (1993). *Réalités virtuelles et arts autotéliques*. In, TLE , 11, Paris : Presses Universitaires de Vincennes- Paris VIII.
- Sorlin, P. (1977). Sociologie du cinéma. Paris : Aubier-Montaigne.
- Souriau, É. (1953). L'univers filmique. Paris : Flammarion.
- Stoiciu, G. (1996). *L'intégration, un construit théorique*. In, Les convergences culturelles dans les sociétés pluriethniques. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.
- Stone, L. (1979). *The revival of narrative: reflections on a new old history*, In, Past and Present, 85, November. Cité dans Le débat, sept. 1980, no. 4.
- Suleiman, S. (1974). *Pour une poétique du roman à thèse*. In, Critique, Tome XXX, 33, novembre.

- Suleiman, S. (1977). *Le récit exemplaire*. In, Poétique, 32.
- Suleiman, S. (1979). *La structure d'apprentissage. Bildungsroman et roman à thèse*. In, Poétique, No. 37.
- Talayesva, D. C.(1959). Soleil Hopi, (deuxième édition, 1982). Paris : Plon.
- Taylor, C. (1992). Grandeur et misère de la modernité, Montréal : Éd. Bellarmin.
- Taylor, C. (1994). Multiculturalisme : différence et démocratie, Paris : Aubier.
- Todorov, T. (1978a). *Les deux principes du récit*. In, Les genres du discours. Paris : Seuil.
- Todorov, T. (1978b). *Le discours psychotique*. In, Les genres du discours. Paris : Seuil.
- Todorov, T. (1979). *Bakhtine et l'altérité*. In, Poétique, 32.
- Todorov, T. (1982). La conquête de l'Amérique, Paris : Seuil.
- Todorov, T. (1989). Nous et les autres. Paris : Seuil.
- Tynianov, J. et Jakobson, R. (1928). *Les problèmes des études littéraires et linguistiques*. In, Todorov, T. (éd., 1965). Théorie de la littérature. Paris : Seuil.
- Van Dijk, T. A. (1977). *Macrostructures sémantiques et cadres de connaissances dans la compréhension du discours*. In, Denhière, G. (1984). Lille : Presses universitaires de Lille.
- Vernet, M. (1990). *D'un œil peu regardant* , In, La licorne, 17. Poitiers.
- Warning, R. (1979). *Pour une pragmatique du discours fictionnel*. In, Poétique, 39, septembre.
- Warren, P.(1989). Le secret du star-system américain. Montréal : L'Hexagone.
- Watzlawick, P. (1981). *Structures de la communication psychotique*. In, Winkin Y. La nouvelle communication, Seuil : Paris.
- Webb, B. (1982). *Glitter around and darkness within. Diary I : 1873-1892*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Webb, S. et Webb, B. (1978). Letters 1873-1947, Vol. 1. Norman MacKenzie (Ed.). Cambridge, Mass. : Cambridge University Press.

**Index des films cités**

- A bout de souffle* [1960], Jean-Luc Godard.
- Adieu Philippine* [1963], Jacques Rozier.
- Arroseur arrosé (L')* [1895], Louis Lumière.
- Birds (The )* [1963], Alfred Hitchcock.
- Ce que j'ai vu près de chez vous* [1954], Marcel Bluwal.
- Chair (The)* [1963], Richard Leacock.
- Chronique d'un été* [1960], Jean Rouch et Edgar Morin.
- Citizen Kane* [1941], Orson Welles.
- Corde (La)* [1948], Alfred Hitchcock.
- Cuirassé Potemkine (Le)* [1925], Sergueï M. Eisenstein.
- État de siège* [1973], Costa Gavras.
- Fellini Roma (Roma )* [1972], Federico Fellini.
- Hiroshima, mon amour* [1959 ], Alain Resnais.
- Joke on the gardener (A)* [1898], George Albert Smith
- Homme à la caméra (L')* [1929], Dziga Vertov.
- Jour se lève (Le)* [1939], Marcel Carné.
- Lance et compte* [1988], Jean-Claude Lord.
- Lettres d'amour en somalie* [1981], Frédéric Mitterand.
- Lightning over water (Nick's movie )*[1980], Wim Wenders et Nicolas Ray.
- Ligne générale (La) (L'ancien et le nouveau )*[1929], Sergueï M. Eisenstein.
- M le maudit* [1931], Fritz Lang.
- Maîtres fous (Les)* [1954], Jean Rouch.
- Manhattan* [1979] , Woody Allen.
- Mariage et sa pastorale (Un)* [1954], Claude de Givray.



*Miller and the sweep (The)* [1897], George Albert Smith.

*Monsieur Verdoux* [1947], Charlie Chaplin.

*Napoléon* [1927], Abel Gance.

*Nosferatu* [1922], Friedrich W. Murnau.

*Octobre* [1928], Sergueï M. Eisenstein.

*2001, l'odyssée de l'espace* [1968], Stanley Kubrick.

*Ossessione* [1942], Luchino Visconti.

*Parc jurassique (Le)* [1991], Steven Spielberg.

*Petit docteur (Le)* [1900], George Albert Smith.

*Place of work* [1976], Margaret Tait.

*Providence* [1977], Alain Resnais.

*Psychose* [1960], Alfred Hitchcock.

*Quiet one (The)* [1948], Sidney Meyers.

*Rescued by Rover* [1905], Lewin Fitzhamon.

*Stop thief* [1901], James Williamson.

*Strangers on a train* [1953], Alfred Hitchcock.

*Superman* [1978], Richard Donner.

*Tacots (Les)* [ONF, 1973], André Melançon.

*Taxi driver* [1975], Martin Scorsese.

*Vidas secas* [1963], Nelson Pereira dos Santos

*War game* [1965], Peter Watkins.

*Warlock* [1958], Edward Dmytryk.

**Annexe I**

Liste des séquences

### Premier épisode

<i>No. Séq.</i>	<i>Descriptif</i>	<i>Plans</i>
1	Réunion matinale entre le lieutenant et les patrouilleurs. Un jeune noir a été abattu par un policier. Le lieutenant énonce la position du service de police.	1 à 21
2	Sur la route, deux patrouilleurs, Tony et Jasmine, une noire, arrêtent une mère et sa fille noires suite à un vol à l'étalage dans une épicerie.	22 à 79
3	À la radio, le journaliste Morin rapporte de sources policières non identifiées l'existence, à Montréal, de quartiers dangereux habités par des noirs. Il est écouté par Jasmine.	80 à 87
4	Jasmine et son père qui lui parle d'une pétition qui circule au poste en faveur de Martin qui a abattu le jeune noir. Jasmine dit qu'elle attendra la fin de l'enquête.	88 à 94
5	Vestiaire des femmes au poste de police. Mariette dit à Jasmine qu'ils ont besoin de sa solidarité dans l'affaire Casimir. Aline renchérit.	95 à 116
6	Jasmine pénètre dans la salle de réunion et va expliquer ses raisons à Mariette. Elle est interrompue par le coéquipier de Boudrias qui lui présente la pétition. Elle refuse de signer. Boudrias prend la relève mais Joseph rentre dans la salle. On laisse tomber.	117 à 133
7	Dans la grande salle, Jasmine est cernée par ses collègues. Elle a un violent échange verbal avec Boudrias. Joseph intervient pour mettre fin à l'intimidation.	134 à 168
8	Jasmine et Tony en patrouille. Échange orageux au sujet du refus de Jasmine de signer.	169 à 173
9	Suite de 8. Tony arrêté à un feu vert se fait engueuler par un noir, un Haïtien.	174 à 183
10	Retour de Daniel et sa réconciliation avec Jasmine, son amie de coeur.	184 à 192
11	Jasmine reçoit des menaces anonymes au téléphone.	198 à 203
12	Première introduction de Jennifer, amie d'enfance de Mariette	257 à 284

	qui possède des dons de voyance.	
13	Salle de nouvelles du poste de télévision. Antonia demande à Alexis, chef de pupitre, de faire un émission avec Chloé, fille de la femme arrêtée par Jasmine.	285 à 293
14	Jasmine rentre chez elle. Daniel lui a envoyé des fleurs. Il est là. Elle reçoit des menaces au téléphone.	294 à 316
15	Erreur de code de Jasmine lors d'une intervention avec Tony.	317 à 365
16	Bureau de ses supérieurs. Jasmine est sermonnée par Joseph. Vincelette est plus affectueux dans ses reproches.	366 à 390
17	Grande salle du poste de police. Boudrias exhorte ses collègues à profiter de la situation pour demander à Jasmine de signer la pétition en faveur de Martin.	391 à 406
18	Vestiaire des femmes. Boudrias apostrophe Jasmine et lui conseille de signer la pétition. Jasmine refuse.	407 à 422
19	Jasmine chez elle, reçoit des menaces anonymes au téléphone.	423 à 428
20	Damien, père de Jasmine lui présente Marie-Joly, sa nouvelle conquête, une haïtienne, comme la mère de Jasmine.	429 à 460
21	Chez Mariette. Première rencontre entre Jennifer et Jasmine. Vision de Jennifer sur Jasmine.	461 à 481
22	Plateau de télévision. Entrevue de Chloé avec Antonia.	482 à 509
23	Prison. Jasmine rend visite à la mère de Chloé.	510 à 532
24	Antonia et Alexis font l'amour. Celui-ci ne veut pas parler d'amour.	533 à 548
25	Le chroniqueur Morin informe que la police songe à annuler le spectacle de sa chorale au vieux-port à cause d'une manif de la communauté haïtienne prévue.	549 à 552
26	Jasmine chez elle. Elle est avec Daniel.	553 à 567
27	Cuisine du poste de police. Joseph convainc Boudrias de participer à la chorale qui commencera le spectacle par une chanson en créole. À la radio, Morin révèle l'erreur de code faite par Jasmine.	568 à 620
28	Grande salle du poste de police. Joseph donne des conseils à Jasmine.	621 à 633

- 29 Bureau d'Alexis. Antonia reste pantois devant son refus de 634 à 656  
diffuser l'entrevue de Chloé.
- 30 Couloir de sortie du poste de police. Boudrias et son coéqui- 657 à 662  
prier parle des noirs. Mariette et Aline les désapprouve.
- 31 Aline et Mariette invitent Jasmine au gogo-boy. Elles y sont. 662 à 692
- 32 Refuge pour jeunes filles noires. Jasmine refuse de signer 693 à 708  
la pétition contre Martin.
- 33 Jasmine rentre chez elle. Menaces téléphoniques précises. 709 à 710
- 34 Vieux-port. Spectacle pour la tolérance. Les jeunes haïtiens 711 à 767  
invectivent les policiers. Les néo-nazis s'opposent aux pacifistes.
- 35 Jasmine rentre chez elle. Elle y est attaquée et frappée. Daniel 768 à 788  
était ligoté.
- 36 Bureau de Vincelette. Joseph, Mariette et Jennifer sont présents. 789 à 817  
Jasmine est réprimandée pour son silence à propos des menaces.  
Jennifer «voit» que ce n'est pas un noir.
- 37 Arrestation par Jasmine d'Angelo, un jeune haïtien dans un 818 à 892  
parc suite à une agression sur l'employé d'un dépanneur. Tony  
appelle des renforts contre l'avis de Jasmine. Une émeute éclate.
- 38 Poste de police. Jasmine prépare son rapport. Tony lui demande 893 à 919  
d s'accorder avec lui. Il a menti.
- 39 Dans la cour de la maison, Jasmine discute de événements avec 920 à 935  
son père. La version des journaux incrimine Jasmine. Elle a la  
la confiance de son père.
- 40 Cuisine du poste de police. À la radio, le chroniqueur Morin 936 à 965  
accuse Jasmine d'avoir provoqué l'émeute du parc.
- 41 Jasmine téléphone à Antonia. 966 à 971
- 42 Jasmine en discute avec son père qui l'aiguillonne 972 à 978
- 43 Refuge des jeunes filles. Jasmine y est consolée. Chloé accepte 979 à 1001  
de l'aider.
- 44 Bureau de Vincelette. Jasmine annonce qu'elle va à la télé. 1002-1019
- 45 Jasmine arrive au studio + Antonia, Chloé et Jasmine sur le 1020-1033

	plateau.	
46	Bureau de Vincelette. Celui-ci, Damien et Joseph suivent l'émission.	1034-1035
47	Salon de Mariette. Celle-ci suit l'émission en compagnie de Jennifer.	1036-1038
48	Régie du studio.	1039-1045
49	Dans un bar, Boudrias, son coéquipier, Tony et Aline suivent l'émission.	1046-1047
50	Plateau du studio. (suite de 45).	1048-1058

## Deuxième épisode

<i>No. Séq.</i>	<i>Descriptif</i>	<i>Plans</i>
1	Jasmine en entrevue avec Antonia. Montage parallèle qui montre les téléspectateurs intradiégétiques.	1 à 80
2	Poste de police. Jasmine arrive au travail et reçoit les félicitations de tous.	81 à 88
3	Cuisine du poste. Boudrias et son coéquipier. Celui-ci est mécontent du succès de Jasmine. Il se dénonce comme celui qui menaçait Jasmine. Mariette a tout entendu. Boudrias et elle l'emmènent au bureau de Joseph.	89 à 125
4	Chloé visite sa mère en prison qui lui interdit de revoir Jasmine.	126 à 136
5	Jasmine nargue Boudrias. Elle frime avec un beau jeune homme.	137 à 162
6	Baptême de feu de Jasmine. Une prostituée est assassinée. Boudrias et Jasmine surprennent Tony avec une prostituée.	163 à 193
7	Poste de police. Mariette reçoit des fleurs de Boudrias. Elle les donne à Aline. Boudrias se vexe. Il l'agresse.	194 à 223
8	Vestiaire des femmes. Mariette dit qu'elle se vengera. Jasmine trouve un mot dans son casier identifiant la prostituée Amie de Tony : Lolita.	224 à 232
9	Jasmine et Tony en patrouille dans le quartier des prostituées. Tony n'apprécie pas les questions de Jasmine sur Lolita. Il avertit des américaines de ne plus se tenir en ce lieu. Il l'avait promis à Lolita.	233 à 249
10	Salon funéraire. Exposition du corps de Sandy, la prostituée assassinée. Jasmine voudrait des informations sur Lolita mais n'obtient rien. Elle rencontre la mère et la soeur de Sandy, Caroline, prostituée également.	250 à 271
11	Chez elle, Jasmine parle de Tony avec son père qui lui dit que si Tony est un souteneur, elle doit le dénoncer à Vincelette.	272 à 276
12	Jasmine se présente chez Tony. Elle rencontre Armande, l'amie de Tony qui, devant les propos de Jasmine se présente : Lolita. Elle raconte son histoire avec Tony. Jasmine est attendrie.	277 à 325

- 13     Devant le poste, Tony parle à Jasmine de ses deux filles qu'il ne voit pas et des raisons qui poussent les jeunes à se prostituer : le manque d'affection.     326 à 333
- 14     Poste de police. Jasmine dit à Tony qu'il ne peut continuer cette relation avec cette prostituée. Boudrias qui a mis la note dans le casier de Jasmine la fait chanter. Joseph qui a reçu la plainte de harcèlement sexuel de Mariette. Boudrias pique une violente colère. Les filles défendent Mariette et ridiculisent Boudrias.     334 à 386
- 15     Vestiaire des femmes. Jasmine et Mariette. Celle-ci raconte l'histoire de sa soeur morte d'une overdose, ce qui la pousse à poursuivre les hommes comme Boudrias et Tony qu'elle presse Jasmine de dénoncer, sinon elle le fera.     387 à 399
- 16     Jasmine chez elle. Elle est en compagnie de Corine. Boudrias appelle pour lui rappeler leur dîner et dit qu'elle ne peut refuser car c'est lui qui tient le gros bout du bâton. Il sait que Jasmine doit dénoncer Tony. C'est le règlement. Jasmine refuse.     400 à 416
- 17     Suite de 16. Armande arrive et annonce qu'elle a troqué la rue pour une agence d'escorte. Elle demande l'aide de Jasmine 417 à 439 contre les prostituées américaines..
- 18     Un bar. Jasmine, Mariette et Aline rencontrent Armande et les autres prostituées, dont Caroline. Celles-ci acceptent de les aider à capturer le meurtrier de Cindy.     440 à 471
- 19     Bureau de Vincelette. Les trois amies + Tony et Boudrias. Jasmine explique le plan pour capturer le meurtrier. Vincelette accepte.     472 à 484
- 20     Le trottoir. Les trois policières sont déguisées en prostituées. Elles sont mêlées aux autres, les vraies. Joseph, Tony et Boudrias sont en embuscade. Les américaines veulent chasser les québécoises avec l'aide de leurs souteneurs. Ils sont tous arrêtés dont le meurtrier de Sandy.     485 à 558
- 21     Suite de 20. Poste de police. Les américaines et les souteneurs sont emprisonnés. Jasmine dit à Tony qu'elle doit le dénoncer.     559 à 565
- 22     Jasmine et Armande au vieux-port. Celle-ci parle avec enthousiasme de son travail. Jasmine voulait lui parler mais se ravise.     566 à 584



- 23 Jasmine parle à Tony. Elle le supplie de se réveiller et de voir la réalité en face. Armande aime la prostitution. Il refuse. 585 à 599
- 24 Jasmine et Mariette parlent à Armande. Elles lui donnent 24 hrs pour le quitter. Elle refuse. 600 à 618
- 25 Vincelette a appris la relation de Tony avec Armande. Il lui donne le week-end pour la sortir de sa vie ou c'est la porte. 619 à 633
- 26 Chez jasmine. Avec Jennifer, elle parle de Tony et de Lolita. Celui-ci arrive, furieux. Il croit que Jasmine l'a dénncé. Au 634 à 658 téléphone, Vincelette convoque Jasmine pour le matin suivant. Tony reconnaît son erreur. Il éclate en sanglots.
- 27 Montage parallèle. Armande chez un client, un trisomique à qui elle apporte beaucoup d'affection. Tony chez lui au désespoir. Il écrit une lettre et prend son pistolet. 659 à 692

## Troisième épisode

<i>No. Séq.</i>	<i>Descriptif</i>	<i>Plans</i>
1	Armande rentre chez elle. Elle aperçoit la ceinture de Tony. Prise de panique elle le cherche dans la maison et le découvre étendu sur le lit. Elle le croit mort. Il ouvre les yeux. Ils s'étreignent.	1 à 9
2	Bureau de Vincelette. Jasmine et Mariette se font sermonner pour avoir gardé le silence.	10 à 21
3	Suite de 2. En sortant du bureau, elles sont abordées par Boudrias qui les nargue. Mariette contre-attaque en lui disant qu'elle a mis la presse au courant de sa plainte.	21 à 25
4	Mariette, Jasmine, Corine, Jennifer et Antonia au bar d'un hôtel chic. Discussion sur la prostitution. Question de prix ou vie de chien.	26 à 55
5	Poste de police. Joseph sermonne Boudrias. Il doit donner suite à la plainte de Mariette. Boudrias doit oublier sa promotion.	56 à 60
6	Chez Jasmine. Armande lui apprend qu'elle abandonne la prostitution et... qu'elle a le sida.	61 à 70
7	Bureau de Vincelette. Il discute avec Tony, off. Celui-ci quitte le bureau, et le poste.	71 à 77
8	Suite de 6. Armande raconte comment elle a été contaminée et infecté Tony. Elle n'a pas encore passé le test.	78 à 91
9	Le carnaval antillais. Jasmine rencontre Chloé qui ne veut plus lui parler. Corine explique à Jasmine qu'elle doit s'impliquer davantage dans la communauté noire. Rachel, une jeune fille qui danse les seins nus est frappée par son père. La police s'en mêle. Corine, Jasmine et Antonia discutent avec Rachel. Jasmine écoute avec intérêt un jeune noir qui chante la fierté noire.	92 à 203
10	Chez Jasmine. Avec Armande et Jennifer, elles attendent les résultats des tests. Ils sont négatifs. Armande n'est pas infectée.	204 à 228
11	Mariage de Tony et de Armande. Boudrias s'y présente. On apprend que Mariette a retiré sa plainte. Boudrias, moqueur à l'endroit de Tony, est jeté dans la piscine.	229 à 267

- 12 Jennifer au lit avec son copain. Il en a assez de ses visions. Il la quitte. 268 à 288
- 13 Jennifer au téléphone avec Jasmine. Elle lui dit sa vision d'une relation qu'elle aura avec un noir qui risque de tourner mal. D'abord amusée, Jasmine s'inquiète. 289 à 297
- 14 Studio de télé. Antonia réclame un caméraman pour un reportage sur les noirs. Alexis ne veut rien savoir. Il zeyute le décolleté de Antonia 298 à 312
- 15 Tony, Mariette, Jasmine, Antonia dans une école pour une rencontre entre la police et les jeunes. Antonia n'a pas de caméraman. Pas de sang, pas de caméra. 313 à 315
- 16 Suite de 15. Rencontre des policiers avec les jeunes. Marcel, le jeune chanteur du carnaval, récuse la représentativité de Jasmine. Son père, directeur de l'école le sermonne. Michaël, un travailleur social, ami de Jasmine lui annonce qu'il a trouvé un emploi pour Anita, la mère de Chloé. Jasmine accuse le coup. 316 à 410
- 17 Cuisine du poste de police. Jasmine, Mariette et Aline se gaussent de la rencontre avec les jeunes. 411 à 418
- 18 Chez Jasmine, extérieur. Damien installe Marie-Joly chez lui. Jasmine pique une crise de jalousie. 419 à 436
- 19 Intérieur. Jasmine devant des photos de famille. Son père est là. Elle s'interroge sur son identité. 437 à 443
- 20 Jasmine et Tony en patrouille dans un quartier noir. Marcel et des copains les suivent en voiture. Il les nargue en leur proposant protection dans ce quartier. Jasmine bouillonne. Elle tourne à droite et les sème. 444 à 453
- 21 Jasmine débouche entre des immeubles. Chloé vend des cigarettes à des jeunes. Jasmine lui propose de prendre des cours de chant. Chloé la plaque. 454 à 470
- 22 Marcel et ses copains les rejoignent et les narguent de nouveau. 471 à 496
- 23 Jasmine et Tony au dépanneur où travaille Anita. Elle lui parle de sa fille. Le propriétaire arrive. Il s'inquiète. 497 à 509
- 24 Marcel et ses copains arrivent de nouveau. Ils rentrent dans le dépanneur. Marcel agresse verbalement le propriétaire. Tony l'embarque. 510 à 522
- 25 Poste de police. Marcel, appréhendé, continu de narguer les

- policiers. Armande arrive pour voir son mari, Tony. Marcel étale publiquement ses rapports antérieurs avec elle, Lolita. Il l'insulte. Mariette le giffle. Jasmine en fait de même. 523 à 567
- 26 Chez Jasmine. Jasmine, Corine, Mariette, Jennifer et Antonia sont dans la piscine. En arrière plan Damien danse avec Marie-Joly. Les filles ironisent sur Jasmine. Elles parlent aussi de la séduction de son père. Jasmine le trouve ridicule. 568 à 587
- 27 Damien et Marie-Joly au lit. Elle se lève, tourmentée par les images d'un passé douloureux. Il est compréhensif et tendre avec elle. 588 à 594
- 28 Une ombre dans la nuit. Marcel et des amis pénètrent par effraction dans la chambre de Jasmine. Elle se réveille en sursaut. Il est devant lui. Elle le défie. Il s'enfuit. 595 à 624
- 29 Poste de police. Mariette incite Jasmine à porter des accusations contre Marcel. Elle refuse. 625 à 629
- 30 Jasmine rencontre le père de Marcel qui lui aussi favorise la même solution que Mariette. Il fait le parallèle entre la liberté d'ici avec la rigueur d'Haïti. Jasmine n'approuve pas. 630 à 643
- 31 Discothèque fréquenté par les noirs. Jasmine, Corine, Mariette, Antonia et Jennifer y sont. Michaël n'approuve pas cette initiative. Marcel arrive avec ses copains. Il veut régler son compte à Jasmine. Michaël le fait sortir. Rachel veut que Jasmine donne un avertissement à son père. Un jeune rentre en criant que les néo-nazis les ont attaqués et que Marcel est mort. 644 à 725
- 32 Jasmine rend visite à Marcel à l'hôpital. Il est dans la même chambre que le policier qui l'a sauvé. Celui-ci est dans un état critique. Il meurt. Marcel éclate en sanglots. Il montre sa sensibilité de gamin. Jasmine le console. 726 à 761
- 33 Joseph et Jasmine tentent de raisonner le père de Rachel. Celui-ci ne comprend rien et fonctionne comme s'il était en Haïti. 762 à 785
- 34 Une blague faite à Jasmine. Un autel dressé avec des photos de Marcel, Anita, Chloé et une légende : Oeuvres de bienfaisance de Mère Jasmine. 785 à 791
- 35 Raccord sonore avec le tam-tam du Mont-Royal. Corine, Antonia et Jasmine y sont. Rachel invite Jasmine à danser. Elle se joint au groupe de danseurs et danseuses. Marcel arrive. Jasmine l'invite. Il la boude mais la rejoint. Montage parallèle: 791 à 883

Jasmine, chez elle, fait l'amour avec Marcel. À son réveil, elle est effarée.

### Quatrième épisode

<i>No. Séq.</i>	<i>Descriptif</i>	<i>Plans</i>
1	Jasmine et Jennifer. Elles parlent de la relation de Jasmine avec Marcel. Elle se rend compte dans quel pétrin elle s'est mise. Marcel a 19 ans et un casier judiciaire. Elle confie qu'il a réveillé en elle le souvenir de sa mère, noire.	1 à 19
2	Poste de police. Les filles se moquent de Boudrias. Jasmine enfonce le clou. Boudrias la menace de ne pas la couvrir si un jour sur le terrain elle en aurait besoin.	20 à 36
3	Marcel déménage ses pénates chez Jasmine. Par la ruse il obtient les clefs de son appartement de Damien.	37 à 51
4	Arrivée chez elle, Jasmine pique une colère. Elle veut le mettre à la porte. Il tente de la faire chanter. Elle est inflexible. Il réussit à l'attendrir.	52 à 83
5	Poste de police. Deux jeunes blancs sont arrêtés pour viol et coups et blessures sur deux jeunes filles pré-adolescentes. Tous les policiers sont révoltés. Les jeunes n'ont aucun remords.	83 à 118
6	Une brasserie. Jasmine, Mariette, Aline, Boudrias et Tony prennent un verre et commentent l'événement survenu au poste. Boudrias est pour la répression. Mariette est abattue. Tony accuse la charte des droits qui accorde trop de droits aux citoyens et trop de devoirs aux policiers. Aline l'appuie. Jasmine est pour la prévention.	119 à 142
7	Tony chez lui. Armande rentre tard. Scène de ménage.	143 à 172
8	Au poste Tony apprend à Jasmine que le policier qui avait sauvé Marcel est mort. Ce dernier se présente pour voir sa «blonde». Jasmine, en arrière-plan, le fusille du regard. Joseph s'interroge.	173 à 203
9	Jasmine dans le bureau de Joseph. Il cuisine Jasmine et finit par la coincer. Il est furieux. Jasmine s'entête.	204 à 227
10	Jasmine se dirige dans les vestiaires. Mariette la suit et s'enquiert de ce qui ne va pas. Elle la questionne sur Marcel. Jasmine l'envoie balader.	228 à 230

- 11 Jasmine, Mariette, Corine, Antonia et Jennifer. Après un partie de volley-ball. Première introduction de Leila. Le nouveau copain de Corine, un Egyptien, l'attend avec des fleurs. On apprend que Jennifer est juive. 231 à 272
- 12 Suite de 11 au Vieux-port. En mangeant une crème glacée, les filles parlent du hijab et de l'intégrisme à Leila. Celle-ci porte le voile par choix. Les filles lui disent qu'elle encourage la violence. 273 à 302
- 13 Tony et Jasmine sortent du poste de police et montent en voiture. Ils parlent des immigrants. Lui soutient qu'on n'a pas les moyens d'aider la planète, elle souhaite qu'on s'ouvre plus aux autres. 303 à 313
- 14 La nuit, Jasmine et Marcel enlacés, puis sur le fauteuil. Elle dit ce qu'il lui a apporté, la conscience de son côté noir. Il comprend que c'est fini. Elle lui dit de se servir de sa différence, de ne pas tout démolir. 314 à 329
- 15 Bureau de Vincelette, puis grande salle. Tony remet son arme et son insigne à Vincelette. Tous les policiers sont dans la grande salle, peïnés de voir Tony partir. 330 à 343
- 16 Quartier chinois. Jasmine, Jennifer et Armande discutent de Tony. On apprend que Vincelette a refusé la démission de Tony qui a pris deu semaines de vacances. Sa relation avec Armande bat de l'aile. Il s'est retiré dans la forêt. 344 à 384
- 17 Bureau d'Alexis. Discussion entre Antonia et lui sur une émission sur le hijab avec Leila. Différence de conception sur l'orientation de l'information. 385 à 418
- 18 Antonia chez elle en méditation devant un petit autel bouddhiste. 419 à 423
- 19 Marcel en spectacle chante une chanson pour la paix et la réconciliation que Jasmine lui avait demandé d'interpréter pour elle. Malgré quelques huées, son spectacle est très apprécié. 424 à 457
- 20 Attaque à mains armées dans la banque où travaille Marie-Joly et dont le père de Leila est le gérant. Une caissière tente d'enlever la cagoule d'un des bandits. Il la jette à terre et tire dans sa direction. 458 à 494
- 21 Suite de 20. Les policiers sont sur les lieux. Damien s'y rend. Le père de Leyla dit aux policiers que les bandits devaient bien connaître les lieux. 495 à 506

- 22 Jasmine fête chez elle avec Antonia et Corine. La musique dérange Marie-Jolie mais elle ne veut pas que Damien intervienne. 507 à 516
- 23 Mariette et Jasmine en patrouille. Elles se rendent dans un Dunkin. Un homme blanc leur demande de demander à des noirs de baisser le volume de leur musique qu'ils écoutent sur la terrasse. Jasmine les fait tous danser. 517 à 543
- 24 Bureau de Vincelette. Joseph, Damien et le père de Leila sont là. Jasmine entre. On lui demande d'identifier un personnage sur la bande vidéo de la banque. Elle reconnaît un homme avec une moustache comme Tony. On lui dit que Tony a été identifié par la caissière, Mme Morin, et par Marie- Joly. 544 à 566
- 25 Tony revient du bois. Il retrouve Armande. Ils s'enlacent. Il font des projets d'avenir. Il veut prendre sa retraite. Elle veut un enfant. 567 à 597
- 26 Jasmine et son père dans un snack. Ils parlent de Tony. Damien essaie de comprendre les raisons qui ont motivé Tony à faire le coup. Jasmine est très sceptique sur sa culpabilité. 598 à 606
- 27 Tony est arrêté chez lui. 607 à 626
- 28 Devant le quartier général de la police, Jasmine interroge Tony. Tony lui affirme son innocence. 627 à 635
- 29 Jasmine dans la cour de chez elle en compagnie de son père et de Marie-Joly. Elle veut mener une enquête parallèle. Elle s'en prend au témoignage de Marie-Joly et à sa personne. 636 à 660
- 30 Suite de 29. Salon de Jasmine. Marie-Joly lui parle de son enfance malheureuse, de sa souffrance, de la compréhension de Damien et de son amour pour elle. 661 à 680
- 31 Suite de 30. Après le départ de Marie-Joly, Jasmine reçoit un téléphone anonyme qui lui dit qu'elle trouvera l'argent volé dans un coffre à la banque de la Place de la bourse avec la signature de Tony. 681 à 683
- 32 Bureau de Vincelette. Joseph et Damien et lui rassemblent les preuves contre Tony. Jasmine entre et dit qu'elle veut aider Tony. Vincelette et Joseph l'écartent de l'enquête. 684 à 701
- 33 Poste de police, couloir de sortie. Jasmine, Mariette, Aline et Boudrias. Jasmine leur demande d'agir. Boudrias s'en lave les mains. Aline trouve que la justice contrecarre le travail des 702 à 710



- policiers. Les deux autres ne voient pas quoi faire.
- 34 Jasmine et Marie-Joly dans la cour au petit déjeuner. Jasmine lui demande son aide pour sauver Tony. Elle accepte. 711 à 718
- 35 Jasmine chez M. Aboukarim, directeur de la banque. Elle lui demande son aide pour démasquer le vrai coupable. 719 à 727
- 36 Suite de 35. Jasmine dîne chez M. Aboukarim. Elle y rencontre Leila dont elle ne savait pas qu'elle était la fille. Brève discussion sur le Québec. 728 à 739
- 37 Poste de police. Vestiaire des femmes. Mariette accepte d'aider Jasmine. Elles se donnent l'accolade. Aline arrive. Elle rit. 740 à 753
- 38 Tony et Armande dans leur salon. Armande manifeste un doute. Tony est furieux. Il s'en va à l'hôtel. 754 à 762
- 39 La banque. Marie-Joly discute avec Bernadette Morin. Celle-ci est sur les nerfs. Marie-Jolie laisse planer un doute sur l'identité du bandit. Bernadette est catégorique. 763 à 776
- 40 Salon de Aboukarim. Jasmine lui fait part de sa suspicion sur Bernadette. Aboukarim hésite. Elle le convainc. 777 à 790

## Cinquième épisode

<i>No. Séq.</i>	<i>Descriptif</i>	<i>Plans</i>
1	Aboukarim dans son bureau avec Bernadette. Il lui dit qu'elle a menti au sujet de Tony et que la police sait qui elle essaie de couvrir. Bernadette crie qu'elle ne ment pas et sort. Marie-Jolie la suit à l'extérieur. Elle téléphone. Marie-Jolie regarde le numéro.	1 à 24
2	Poste de police. Mariette identifie le numéro de téléphone, trouve et transmet l'immatriculation et l'adresse du détenteur à Jasmine. Leila et Jennifer s'y rendent à temps pour voir entrer Bernadette. Elles emboutissent la voiture, sonnent à la porte. Bernadette et le propriétaire de la voiture sortent pour le constat. Jennifer le photographie.	25 à 67
3	Jasmine, Jennifer, Leila, Mariette examinent les photos. Mariette veut transmettre les photos aux enquêteurs. Jasmine veut faire une dernière vérification auprès de Tony.	68 à 71
4	Maison de Tony. Le téléphone sonne, Personne ne répond. Armande dort. Elle se réveille et prend un appel de Caroline qui lui dit de lire le journal.	72 à 84
5	Studio de télé. Antonia téléphone à Jasmine pour lui parler de la fuite d'informations dans le journal du jour.	85 à 87
6	Maison de Tony. Armande va chercher le journal. Elle écoute la télévision. Morin en entrevue qui parle de Tony, de son passé d'alcoolique et de joueur de casino, de sa relation avec une prostituée, Lolita, qu'il protégeait. Armande est furieuse et sort pour aller dire deux mots à Morin.	88 à 104
7	Jasmine et Corine arrivent chez Tony. Jasmine veut savoir où est Tony. Armande l'ignore. Des journalistes arrivent. Elles s'enfuient dans la voiture de Corine. Jasmine débarque un peu plus loin pour attendre Tony.	105 à 126
8	Maison d'Aboukarim. Déjeuner du matin. Les enfants partent à l'école. Mme Aboukarim n'apprécie pas que son mari aide Tony, un homme qui vit avec une prostituée. Leila dit qu'il ne faut pas juger les valeurs des autres.	127 à 132
9	Tony arrive. Jasmine l'intercepte. Il identifie Roger Bédard sur la photo.	133 à 146

- 10 Bureau de Vincelette. Jasmine lui approte toutes les informations. 147 à 162  
Sa colère face à la désobéissance de Jasmine masque sa joie.
- 11 Jennifer reconforte Corine. Celle-ci ne comprend pas très bien 163 à 170  
les raisonnements philosophiques.
- 12 Bureau d'Alexis. Il tente de convaincre Antonia pour une entrevue  
avec Armande. Elle refuse alléguant que ce n'est pas le moment. 171 à 186  
Alexis lui dit qu'il mettra quelqu'un d'autre sur le coup.
- 13 Chez Jennifer. Suite de 11. Armande dit qu'elle a caché quelque 187 à 194  
chose à Tony.
- 14 Chez Jasmine. Tout le monde fête la disculpation de Tony.  
Aboukarim n'est accompagnée que de Leila. Il n'apprécie pas  
qu'elle danse. Il dit que Naoual et sa femme n'ont pu se libérer  
et le regrettent. Leila dit le contraire à Jasmine. 195 à 246  
Tony dit d'où vient son argent pour le condo en Floride.  
Des gains au jeu à Las Vegas. Vincelette lui dit qu'il lui faudra  
régler ses impôts. Jasmine lui demande de revenir au poste.
- 15 Armande et Tony au lit. Il avoue n'avoir pas été capable de dire 247 à 264  
oui à Jasmine. Armande lui apprend qu'elle est enceinte. Il est  
content.
- 16 Naoual dans sa chambre. Elle écrit son journal intime, regarde 265 à 269  
la photo de son copain. Elle est amoureuse.
- 17 Poste de police. On fête Tony. Les policiers lui ont offert son 270 à 331  
voyage à Hawaï. Tony leur annonce qu'il reprend du service.
- 18 Damien et Marie-Joly. Elle surmonte ses troubles. Elle veut  
continuer seule et comprend qu'elle lui fait de la peine. Il 332 à 341  
comprend et accepte.
- 19 Plateau de télévision. Antonia fait une émission autour de la  
semaine islamique. Un macho musulman affronte une  
inconditionnelle de la laïcité agressive. Aboukarim parle du  
laxisme de la société québécoise. Ramez, le copain de Corine  
rappelle la position de minorité des intégristes. Louis Desroches, 342 à 426  
un policier situe la collaboration de tous dans la société  
québécoise autour de valeurs communes. Jasmine apprécie.  
Dans la famille Aboukarim qui suit l'émission à la maison,  
Naoual n'apprécie pas le discours de son père.
- 20 Montage parallèle. Naoual et son copain. Ses parents l'attendent.  
Elle ne rentre pas. Ils s'inquiètent. Naoual fait l'amour pour la 427 à 472  
première fois. Elle rentre chez elle à pied. En route elle se croit

- poursuivi par trois garçons. Ceux-ci veulent l'aider au contraire. Leila veut appeler la police, ses parents refusent.
- 21 Poste de police. Boudrias est de mauvaise humeur. Sa femme a demandé le divorce. Jasmine et Mariette arrivent. Elles parlent de l'émission de la veille et... de Desroches. C'est un haut gradé. 473 à 484
- 22 Vestiaire des femmes. Jasmine et Mariette continuent de parler des hommes. Celle-ci réproouve la drague, Celle-là l'apprécie. Jasmine ne comprend pas Mariette. 485 à 487
- 23 Salle de réunion du matin au poste de police. Présentation par Joseph d'une nouvelle, Isabelle Desjardins. Elle a déjà beaucoup de récompenses à son actif. Elle fait équipe avec Boudrias. Elle aborde Jasmine avec hauteur. Aline poursuit Boudrias. Leila appelle Jasmine au téléphone. 488 à 542
- 24 Jasmine et Tony chez Aboukarim. Disparition de Naoual. Les parents sont atterrés. M. Aboukarim croit qu'elle a eu un accident ou qu'elle a été enlevée. Mme accuse la société québécoise. Leila parle de la révolte de Naoual. Elle les raccompagne et leur dit l'humiliation de son père. 543 à 569
- 25 La famille Aboukarim prie. 570 à 571
- 26 Antonia chez Desroches. Elle prépare une entrevue avec lui et fait la recherche elle-même. Il est à l'origine du programme de la police communautaire dans ses relations avec les communautés culturelles. 572 à 605
- 27 Chez Jasmine. Antonia et elle sortent de la piscine. Corine est assise près de la table. Jasmine a reçu de la documentation de Desroches sur la police communautaire. Antonia et elle ont un béguin pour Desroches. Corine a rompu avec Rémy qui veut contrôler sa vie. 606 à 634
- 28 Jasmine et Leila parlent de la culture musulmane et de Naoual. Pour Jasmine, Naoual ne partage plus les valeurs de ses parents. Tony appelle Jasmine. Mariette a retrouvé Naoual. 635 à 657
- 29 Poste de police. Mariette remet Naoual à Jasmine. Celle-ci demande à Tony de les laisser seules. Isabelle intervient et agresse verbalement Naoual. Jasmine ferme les portes. Elle discute affectueusement avec Naoual. Leila arrive et entre. Naoual se jette dans ses bras. 658 à 708

- 30 Corine dans un bureau du poste de police avec M. Aboukarim et une interprète. elle lui dit qu'ici il n'a pas le droit de battre son enfant. Quand Naoual entre, elle se jette dans les bras de son père. 709 à 730
- 31 À la maison M. Aboukarim frappe Naoual. Leila lui dit qu'il est trop sévère. 731 à 757
- 32 Leila console Naoual dans sa chambre. 758 à 767
- 33 Dans la nuit, Leila appelle Jasmine pour lui dire que Naoual a encore fugué. 768 à 771

## Sixième épisode

<i>No. Séq.</i>	<i>Descriptif</i>	<i>Plans</i>
1	Salle de nouvelles. Alexis demande à Antonia d'inviter Morin à son émission. Interloquée, celle-ci refuse tout d'abord puis, se ravise et accepte.	1 à 9
2	Maison de Aboukarim. Leila plaide en faveur de sa soeur auprès de son père qui regrette de ne pas l'avoir renvoyée au pays. 10 à 35 Leila reçoit un coup de fil de Antonia qui lui propose une émission sur le monde arabe. Son père est hésitant. Elle lui demande de lui faire confiance.	
3	Dans la rue, Leila et Jasmine discutent de Naoual. Jasmine dit que Naoual rejette l'Islam. Leila lui dit qu'elle ne comprend rien. Pour elle le comportement de Naoual est une auto-punition. Elles rejoignent Tony.	36 à 48
4	Suite de 3. Jasmine monte en voiture avec Tony. Ils parlent de Naoual. Tony pense qu'elle ne devrait pas retourner chez ses parents parce qu'elle se ferait battre. Jasmine réplique en disant qu'ici aussi il y a des gens qui battent leurs enfants.	49 à 55
5	Jasmine et Tony rentrent au poste. Elle reçoit un courrier de Desroches. Aline la taquine. Isabelle ironise sur son engagement dans la police dû à du favoritisme. Boudrias veut fanfaronner et touche Jasmine entre les cuisses. Elle le gifle. Il essaie de riposter. Jasmine le fait tomber. Isabelle prend la défense de Boudrias et se pose en ennemie de Jasmine. Jasmine reçoit un appel de Corine.	56 à 84
6	Jasmine et Mariette à l'hôpital au chevet de Corine. Elle a été battue par son ami, Rémy, mais refuse de l'avouer. Elle fait le contraire de ce qu'elle prêche dans son travail.	85 à 100
7	Chez Jennifer. Séance de thérapie énergétique pour Corine. Jasmine et Mariette regardent.	100 à 117
8	Suite de 7. Antonia est là aussi. Salon de Jennifer. Celle-ci regarde une photo de Naoual que Jasmine lui a apporté mais elle ne voit rien. Jasmine est déçue. Antonia lui montre une photo de Desroches. Jennifer leur recommande à toutes de rester loin de lui. Elles comprennent la blague.	118 à 144
9	Jasmine au restaurant avec Desroches. Il explique sa conception	

- de la police de proximité. Jasmine est séduite. Elle admire sa passion pour son travail. Elle essaie de savoir s'il est marié. Il ne l'est pas. Elle dit qu'elle aussi est passionnée de son travail. Il demande si c'est une proposition. 145 à 160
- 10 Jasmine, Corine et Antonia. Celle-ci veut savoir si Jasmine l'a dragué. Elle dit que non, qu'elle lui laisse son côté personnel. Antoni la remercie. 161 à 169
- 11 Plateau de télévision. Antonia fait une émission avec Leila et Morin. L'affrontement entre les deux conceptions est brutal. À court d'argument, Morin attaque sur le plan personnel, il parle de la fugue de Naoual. 170 à 230
- 12 Jasmine à l'hôpital au chevet de Naoual que les policiers ont retrouvé au bord du fleuve. Naoual est désespérée. Jasmine la reconforte. 231 à 251
- 13 Cuisine du poste de police. Mariette dit que Jasmine fait un bon travail et qu'on doit la laisser tranquille. Aline dit qu'elle ne s'occupe que des ethnies. Isabelle dit que les ethnies passent en premier et cela pose un problème. Boudrias accuse la politique d'intégration qui protège Jasmine. Restée seule, Mariette est abordée par un jeune policier qui lui fait la cour. 252 à 262
- 14 Bureau de Joseph. Jasmine plaide la cause de Naoual. Elle veut du temps avant qu'on ne la confie à la D.P.J. Joseph est inflexible. 263 à 280
- 15 Chez elle, en compagnie de Corine, Jasmine demande à son père d'intervenir auprès de Vincelette en faveur de Naoual. Il refuse. Corine suggère à Jasmine de faire intervenir Louis Desroches. 281 à 296
- 16 Jasmine chez Desroches. Il accepte d'aider Jasmine et en profite subtilement pour lui faire connaître ses sentiments à son égard. 297 à 306
- 17 Desroches appelle Vincelette. Celui-ci se plie mais est furieux. Il sort de son bureau et dans l'encadrement de la porte, il dit tout haut à Joseph de geler le dossier de Naoual pour trois jours. Joseph est furieux. 307 à 315
- 18 Suite de 17. Isabelle flanquée de Boudrias dit tout haut que Desroches est à l'origine de ce gel du dossier de Naoual. Aline lui demande si elle est jalouse. Elle lui répond vertement et conspu la police communautaire mise en place par Desroches. Puis elle se dirige vers le bureau de Jasmine et consulte le dossier de Naoual. Elle est surprise par Mariette. 316 à 330
- 19 Jasmine, Aboukarim et Naoual. Il accepte de reprendre Naoual

- à condition qu'elle accepte de passer un test de virginité. Jasmine accepte la condition. 331 à 366
- 20 Jasmine, Naoual, Leila, Corine et l'interprète arabe cherchent une stratégie pour contrer la condition de Aboukarim. Corine propose de faire passer l'examen par une autre musulmane avec la carte d'assurance maladie de Naoual. 367 à 388
- 21 Leila et la fausse Naoual à la clinique pour le test. 389 à 400
- 22 Corine et Ramez au lit. Il dit qu'il attendra qu'elle soit prête à s'engager. Elle soupçonne quelque chose de louche. 401 à 41
- 23 La fausse Naoual sort du bureau du médecin, elle tend le certificat à Leila. Elles sortent. 411 à 415
- 24 Suite de 22. Ramez dit à Corine son amour pour elle. 416 à 421
- 25 Poste de police. Jasmine rentre en compagnie de Tony. Vincelette passe à côté d'eux et salue Tony. Il ignore Jasmine. Tony dit à Jasmine que c'est le prix à payer pour être en amour avec un haut gradé. Jasmine ne contredit pas. Corine, Leila, Naoual et l'interprète arrivent. Le certificat de virginité est mentionné et Isabelle entend. Jasmine va se changer et Isabelle en profite pour jeter un coup d'oeil au certificat. Elle dit à Boudrias que Jasmine a participé à la fabrication d'un faux, qu'elle est faite. 422 à 455
- 26 Jasmine, Leila, Naoual et fatima, l'interprète de la D.P.J. chez Aboukarim. Celle-ci engueule Aboukarim pour avoir humilié sa fille et pour continuer, en terre québécoise, à avoir ce comportement machiste. 456 à 493
- 27 Bureau de Joseph. Isabelle et Boudrias, qui ont vérifié le certificat de virginité de Naoual auprès du médecin et de Leila, dénoncent Jasmine. Joseph est furieux. 494 à 511
- 28 Aboukarim, chez lui, reçoit un coup de téléphone. Il est furieux et va voir Naoual. Il va la renvoyer en Algérie. 512 à 523
- 29 Bureau de Vincelette. Jasmine est sermonnée. Aboukarim arrive au poste. Il s'en prend à Jasmine. Boudrias et Isabelle rient. Jasmine sort du bureau de Vincelette. Elle dit à Isabelle et à Boudrias que ce qui lui arrive à elle n'est rien en comparaison de ce que Naoual va subir à cause d'eux. Les deux s'en moquent. 524 à 568
- 30 Bureau de Vincelette. Jasmine est suspendue. 569 à 578



- 31 Maison Aboukarim. La mère plaide en faveur de ses filles. Leila réconforte Naoual. M. Aboukarim se rend aux arguments de sa femme. Il va rassurer ses filles. 579 à 600
- 32 Jasmine et Desroches. Il la réconforte, l'exhorte à reprendre du service après sa suspension, à ne pas abandonner. Il est prêt à l'aider. On comprend aussi qu'ils sont amants. 601 à 619
- 33 Jasmine de retour d'un voyage en Méditerranée. Son père et ses amis sont là pour la fêter. Mariette lui dit que les choses ont bien changé au poste. Jasmine dit qu'elle aussi a changé. Elle revient de stages sur les tactiques préventives. Jennifer a des visions. 620 à 645
- 34 Jasmine suit Vincelette dans son bureau. Il la prévient qu'elle ne bénéficiera plus du soutien ni de son père ni de Desroches. Il lui sa plaque et son pistolet. 646 à 656
- 35 Suite de 34. En sortant, Tony la rejoint et lui souhaite bienvenue. Isabelle, goguenarde, s'approche d'elle et se moque. Elle répond du tac au tac. Boudrias s'en mêle et essuie le même feu. Isabelle se fait menaçante. Jasmine se tait. Ses collègues passent devant elle d'un air hautain. Mariette, Aline et Tony restent avec elle. 657 à 677
- 36 Une intervention dans un immeuble pour appréhender un homme armé. Jasmine, Tony, Mariette, Aline, Boudrias et Isabelle sont sur le coup. L'homme connaît la vie de chacun d'eux dans ses moindres détails et utilise ces informations contre les policiers. Seule Isabelle ne manifeste aucune émotion. Après avoir abattu l'homme, Jasmine se fait avoir par une deuxième complice embusquée dans un autre appartement. C'est Isabelle qui ripostera. Jasmine s'affaisse. Isabelle sourit. 678 à 106

## Septième épisode

<i>No. Séq.</i>	<i>Descriptif</i>	<i>Plans</i>
1	Joseph sort d'un appartement. C'était une mise en situation. Aline est furieuse. Joseph convoque tout le monde au poste pour la mise au point.	1 à 15
2	Leçon de maîtrise de soi par Joseph. Jasmine est blâmée. Mariette tente de répliquer. Joseph lui impose le silence. Isabelle est félicitée.	16 à 30
3	Suite de 2. En sortant de la salle de réunion. Mariette est fâchée. Boudrias propose qu'on lui trouve un homme. Aline réplique. Boudrias s'en prend à Jasmine qui ne dit rien. Isabelle en rajoute à propos de la relation de Jasmine avec Desroches. Jasmine lui demande de lui dire tout de suite ce qu'elle a à lui dire. Isabelle réplique en disant que les relations entre subalternes et supérieurs devraient être interdites, qu'elle devrait aller se faire mannequin.	19 à 48
4	Jasmine chez Desroches. Elle veut mettre fin à leur relation. Il n'est pas d'accord. Elle est catégorique. Il accepte. Elle se ravise.	49 à 77
5	Père de Jennifer dans son restaurant. Il écoute Morin à la radio, méprisant à son sujet, à cause d'un article qu'il a écrit dans un journal de quartier sur les relations entre anglophones et francophones. Il est appelé au téléphone par un autre journaliste. Jennifer commence à lire l'article à Mariette et Jasmine.	78 à 96
6	Au dépanneur où elle travaille, Anita est accusée d'avoir volé cinquante dollars. Elle part avec Chloé. Le dialogue qui suit entre le propriétaire et sa femme révèle que c'est une mise en scène.	97 à 108
7	Suite de 5. Jennifer continue sa lecture. Elle défend son père. Celui-ci stigmatise la formation des ghettos au Canada. Il est encore appelé au téléphone. Patrick est exacerbée par le discours de Jennifer et les articles répétés de son père. Il s'en va, Jasmine ne dit mot.	109 à 143
8	Bureau d'Alexis qui demande à Antonia d'obtenir la réaction de Cohen après les manchettes de quotidiens. Elle n'en voit pas l'intérêt et propose de traiter l'affaire en disant juste la vérité : une tempête dans un verre d'eau. Alexis veut suivre le courant et en faire une grosse affaire. Il est cinglant.	144 à 154
9	Montage parallèle. Jasmine chez Desroches. Il lui donne la clef	

- de sa maison. Antonia interviewe Cohen devant son restaurant. Desroches monte le volume de la télé pour écouter. Jasmine lui dit qu'il y a eu manipulation au montage sans l'accord de Antonia. Les Cohen écoutent l'émission. À la télé un francophone vilipende Cohen. Il passe à la chaîne anglaise qui rapporte des propos plus nuancés qu'il avait émis. 155 à 189
- 10 Corine et Ramez. Discussion sur la réalité multiethnique de Montréal. Il la demande en mariage. Elle n'est pas prête et lui dit : aime-moi et tais-toi. 190 à 212
- 11 Anita a organisé une manifestation devant le dépanneur où elle travaillait. Elle arrive avec Jasmine, Corine et Antonia. Jasmine veut éclaircir cette histoire de vol. Gauthier, le proprio craque et avoue que c'est un coup monté parce que le dépanneur n'a plus de clients. Chloé remplit le magasin de tous les noirs du quartier. 213 à 266
- 12 Jasmine, Mariette et Jennifer. Ces deux dernières, amies d'enfance, se brouillent à cause de la lettre de David Cohen. 267 à 281
- 13 Dans la nuit la façade du restaurant Cohen est brisée. Des hommes pénètrent à l'intérieur et saccagent tout. 282 à 295
- 14 Au matin, la police est là. Antonia aussi en reportage questionne à qui profite la résurgence de cette querelle linguistique et pourquoi Morin a-t-il parti le bal des médias. Cohen est abattu. Le frère de Jennifer lui demande d'ouvrir enfin les yeux au sujet des francophones. 296 à 323
- 15 Poste de police. Boudrias nargue Jasmine et Mariette en se moquant de Jennifer, l'étrangère. Mariette lui dit qu'elle lui fait peur. 324 à 330
- 16 Vestiaire des femmes. Jasmine dit à Mariette combien elle plairait aux hommes. Aline aussi. Isabelle se moque. 331 à 345
- 17 Mariette chez elle. Elle regarde son corps dans le miroir, s'habille. Elle prend une douche et pleure. 346 à 356
- 18 Manifestation devant chez Cohen. Les francophones les conspuent. La police contient les manifestants. Un s'en échappe et brise la vitrine. Cohen sort. Jennifer le suit, Engueulade avec la foule. Morin jubile. Un homme frappe Jennifer à la tête. Une bagarre éclate entre elle et lui. Elle est ramenée à l'intérieur. Elle sort de ses gonds et dit une parole déplacée à Mariette. On brise les voitures des Cohen. 357 à 451
- 19 Mariette chez elle. Elle pleure. Jasmine est avec elle. Les paroles

- de Jennifer au sujet de sa soeur l'ont blessée. Elle dit le blocage que lui cause le suicide de sa soeur et avoue sa virginité. 452 à 459
- 20 Jennifer rentre chez elle en larmes. Elle se jette sur son lit puis prend une douche. 460 à 465
- 21 Suite de 20. Jennifer devant le téléphone. Montage parallèle, Mariette, chez elle devant le téléphone. Elles attendent chacune que l'autre appelle. 466 à 484
- 22 Poste de police. Joseph est furieux contre Jasmine à cause de sa relation avec Desroches que tout le service réprouve, même Aline et Mariette, selon lui. 485 à 494
- 23 Jasmine emménage chez Desroches. 495 à 503
- 24 Dans un restaurant. Antonia apprend à Jasmine, Corine et Leila les accointances de Morin avec les groupes racistes et fascistes. Discussion sur l'intolérance et ses conséquences violentes. Corine dit que le Québec est pacifique. Ramez et Leila disent qu'il ne faut rien minimiser. Tout commence comme ça. 504 à 528
- 25 Dépanneur. Les Gauthier annoncent à Anita qu'ils sont en faillite. Le dépanneur sera fermé demain. 529 à 57
- 26 Jasmine a réuni chez elle Jennifer et Mariette qui ne se parlent toujours pas. Elle initie le dialogue qui porte sur l'intégration des immigrants. Mariette veut qu'elle se fasse en français. Jennifer dit que le Québec a déjà gagné la bataille de la langue. Mariette n'est pas d'accord. Jennifer s'en va. 548 à 583
- 27 Jasmine et Desroches. Elle déprime, croit qu'elle commence à rentrer dans le moule. Desroches la secoue et ne veut pas de déprimés auprès de lui. 584 à 598
- 28 Anita et Chloé arrivent au dépanneur et découvrent les Gauthier pendus. 599 à 621
- 29 Alexis est chez Antonia. Il lui dit qu'elle est une bonne journaliste et que c'est pour cela qu'il est amoureux d'elle. 622 à 654
- 30 Fête de la Saint-Jean. Mariette et Jasmine en patrouille. Antonia en reportage. Jennifer en balade. Celle-ci rencontre un ami québécois qui l'entraîne dans le défilé. Jennifer sur les épaules de son ami brandissant un drapeau québécois en chantant. Jasmine et Mariette la regardent passer. Les deux amies s'envoient 655 à 723

des baisers. Chez Cohen, son frère la voit à la télé. Il est mort de rire. Son père est interloquée.

- 31 Vieux-port. Mariette et Jennifer se réconcilient en présence de Jasmine. Jennifer parle de la mémoire de l'avenir qui consiste à bâtir l'avenir que l'on veut. Elles rejoignent Aline qui leur amène à chacune des deux un monsieur muscle qui leur offrent des fleurs. 724 à 758
- 32 Poste de police. Mariette et Jasmine arrivent en civil, Elles offrent des fleurs à tout le monde. Isabelle voit dans ce geste une atteinte à la fonction. Jasmine annonce son mariage avec Louis Desroches. Vincelette tourne les talons et rentre dans son bureau. Tout le monde est médusé et... en colère. 759 à 786

## Huitième épisode

<i>No. Séq.</i>	<i>Descriptif</i>	<i>Plans</i>
1	Jasmine et Mariette arrivent au poste. Tony apostrophe Jasmine et la questionne au sujet de son mariage avec Desroches. Elle dit que c'est une blague. Tony rit de bon coeur.	1 à 4
2	Dépanneur. Anita et Chloé ont repris le dépanneur des Gauthier grâce à la caution de Damien. Jasmine, Corine et Antonia ont signé également. Elles ont demandé à Leila de faire la comptabilité. Anita et sa fille sont heureuses.	5 à 27
3	Jasmine dîne chez Tony et Armande. Ils lui demandent d'être la marraine de leur enfant qui va naître. Elle accepte.	28 à 49
4	Poste de police. Jasmine, Aline et Mariette sortent du vestiaire et se dirigent vers la sortie. Un collègue fait un clin d'oeil à Mariette. Elle répond. Elle dit à ses copines qu'il l'a invitée. Elles sont heureuses pour elle. Tony appelle Jasmine.	50 à 57
5	Tony et Jasmine font une intervention dans un immeuble dans une affaire de drogue. Deux dealers de drogue menacent une revendeuse. Tony et Jasmine interviennent. Tony est blessé. Jasmine abat le dealer qui a tiré. Le deuxième se rend. Les renforts arrivent. Boudrias et Isabelle arrêtent le dealer qui leur dit que Jasmine a tiré alors qu'ils voulaient se rendre. Isabelle dit à Boudrias: «Jasmine est faite». Celle-ci est consolée par Aline et Mariette. Dans la rue, devant Joseph, tandis que l'ambulance emmène Tony, Isabelle incrimine Jasmine.	58 à 159
6	Jasmine dans son bain. Crise de nerfs. Desroches la prend dans ses bras, l'emmène se coucher et la console.	160 à 170
7	Maison d'Isabelle. Isabelle présente son frère handicapé à Boudrias. Il a été attaqué par des noirs qui l'ont laissé dans cet état. C'est la raison pour laquelle Isabelle déteste Jasmine et les noirs, dit-elle. On apprend qu'elle a fait un faux rapport qui incrimine Jasmine et que Boudrias a contre signé.	171 à 189
8	Hôpital. Jasmine, Jennifer et Armande au chevet de Tony. Arrivent Boudrias et Isabelle. Celle-ci défie et menace Jasmine.	190 à 217
9	Bureau d'Alexis. Il parle à Antonia d'une émission qui a eu lieu sur l'intervention policière et qui incrimine Jasmine. Antonia défend son amie et dit qu'elle va prouver le contraire. Alexis	218 à 226

se met en colère et le lui interdit.

- 10 Poste de police. Jasmine arrive dans la grande salle. Ses collègues lisent le journal. Elle se dirige vers un bureau et prend un journal. Aline l'en empêche. Mariette lui dit qu'elle est convoquée dans le bureau de Joseph. Elle lui dit aussi qu'elle a demandé de faire équipe avec elle. 227 à 241
- 11 Bureau de Joseph. Celui-ci met Jasmine au courant de la différence entre son rapport et celui de Boudrias et d'Isabelle. Jasmine lui répond que ceux-ci sont arrivés quand tout était fini et que son rapport est le compte rendu minutieux des événements. Joseph veut qu'elle voit un psychologue et qu'elle prenne quelques jours de repos. Jasmine refuse. On attend les résultats de l'enquête de la Sûreté du Québec. 242 à 249
- 12 Boudrias et Isabelle font l'amour. Elle se moque de son incapacité. Visiblement, elle n'est pas satisfaite. Dans la cuisine. Il lui parle d'un groupe, qui existe depuis quelques années, qui s'en prend aux immigrants dont ils veulent se débarrasser. Morin en fait partie. Le cas de Cohen était planifié par ce groupe. Le prochain cas sera Jasmine. Isabelle accepte d'en faire partie. 250 à 289
- 13 Montage parallèle. Une émission sur la mort du dealer de drogue abattu par Jasmine. Sa mère accuse Jasmine d'irresponsabilité. Morin divulgue le rapport de Boudrias et Isabelle et réclame la suspension de Jasmine. Jasmine suit l'émission en compagnie de Desroches. Elle doute d'elle-même. Tony et Isabelle jubilent. Joseph et Vincelette écoutent avec gravité, Armande et Jennifer sont aussi à l'écoute. Armande pleure. Elle a des violentes douleurs au ventre. 290 à 325
- 14 Mariette fait l'amour avec son collègue. Elle n'a aucun plaisir. 326 à 351
- 15 Chambre d'hôpital. Jasmine a rendu visite à Armande qui a fait une fausse couche. Celle-ci en veut à Jasmine de ce qui est arrivé à Tony. 352 à 360
- 16 Jasmine arrive au poste. Elle demande à Joseph si elle continue à travailler. Il espère que l'enquête va l'innocenter. Le collègue de Mariette le boude. Jasmine arrive dans la grande salle en uniforme. Tout le monde est étonné. Isabelle, suivie de Boudrias lui apporte des fleurs et l'agresse verbalement. 361 à 379

Jasmine sort de ses gonds. Joseph intervient et renvoie Isabelle à sa patrouille. Jasmine questionne Joseph : «De quel bord es-tu?»  
Réponse : «Je ne suis sur l' bord de personne»

- 17 Jasmine arrive au dépanneur d'Anita. Dans la voiture Mariette lui confie son insuccès avec Vincent. Au dépanneur, Anita demande à Jasmine de ne plus revenir parce qu'elle lui fait perdre des clients. La communauté noire est contre elle parce qu'elle a tué l'un des leurs. 380 à 410
- 18 Mariette et Jasmine. Une pause au Dunkin'. Mariette lui apprend qu'on a retrouvé Caroline, la prostituée qui était présente lors de l'intervention de Tony et de Jasmine. Jasmine veut aller la rencontrer mais Mariette s'y oppose. Corine le fait. 411 à 419
- 19 Corine et Antonia interrogent Caroline. Celle-ci commence par nier et finit par avouer. Mais deux souteneurs arrivent et Caroline les rejoint. Ils partent avec elle. 420 à 434
- 20 Jasmine chez elle avec Desroches. Caroline ne veut plus parler. Elle veut voir le rapport d'Isabelle et de Boudrias. Desroches refuse. Jasmine est décidée à se battre. 435 à 443
- 21 Bureau d'Alexis. Antonia veut une équipe pour aller interroger Caroline. Alexis refuse, s'en tenant à la version des médias qui incrimine Jasmine. Antonia reçoit un appel qui lui apprend la mort de Caroline. 444 à 462
- 22 Salon funéraire. Jasmine et Corine rencontrent la mère de Caroline. 463 à 474
- 23 Mariette se rend chez Isabelle. Elle y découvre Boudrias. Elle veut savoir ce qu'ils ont écrit dans leur rapport. Elle n'obtient rien bien sûr. 475 à 502
- 24 Jasmine rentre chez elle en compagnie de Jennifer. Devant sa porte un petit cercueil recouvert d'un tissu noir est posé. Jennifer explique que quelqu'un lui envoie des ondes négatives. Elle doit prendre du recul. Jasmine refuse. 503 à 523
- 25 Cuisine du poste de police. À la télévision les noirs réclament une enquête publique sur la mort du jeune noir. Morin révèle la liaison de Jasmine avec Desroches qui, dit-il, la protège. 524 à 557  
Vincelette convoque Jasmine. Celle-ci refuse si c'est pour parler de sa vie privée. Vincelette la met en congé sur le champ.
- 26 Jasmine emménage chez Jennifer qui lui conseille de se cloîtrer pendant quelques temps. 558 à 565



- 27 Jasmine dort. Elle fait des cauchemars : Tony qui s'affaisse, Armande qui rit, Caroline dans son cercueil, Isabelle etc. 566 à 587
- 28 Jennifer aide Jasmine à se ressourcer. 588 à 610
- 29 Jasmine et Desroches. Elle lui apprend sa décision de retourner vivre dans son appartement, chez elle. Il n'est pas d'accord. 611 à 638  
Elle lui donne ses raisons. Elle a besoin d'être seule.
- 30 Jasmine chez elle, la nuit. Elle est seule et elle pense. 639 à 640
- 31 Cuisine de Jasmine. Antonia, Mariette et Corine sont là. Elles ne comprennent pas pourquoi elle a quitté Desroches. 641 à 646
- 32 Hôpital. Jasmine, Armande et Corine au chevet de Tony. Si il se remet, il restera paralysé des jambes. 647 à 658
- 33 Jasmine accompagnée de la mère de Caroline se rend chez la mère du jeune noir qu'elle a abattu. Après la première surprise elle explique les raisons de sa visite. Le jeune blanc qui était en compagnie du jeune noir abattu apparaît sur ces entrefaites. Jasmine le confond en disant la vérité. Il la gifle. Le benjamin de la famille corrobore les dires de Jasmine en révélant ses agissements incorrects. Tous se tournent du bord de Jasmine. 659 à 741
- 34 Poste de police. L'enquête de la sûreté du Québec est terminée. Elle corrobore la version des faits de Jasmine. Celle-ci est réintégré. Vincelette et Joseph lui demandent de se tenir calme pour quelques temps... si elle en est capable. 742 à 760
- 35 Suite de 34. Poste de police. Steve est inculpé dans le meurtre de Caroline. Jasmine l'apprend en arrivant après s'être changée. Son retour est appréciée de ses amis. Isabelle et Boudrias fulminent. Celle-ci promet de revenir à la charge. 761 à 782
- 36 Hôpital. Mariette et Jasmine s'y rendent sur un appel de Armande. Tony a repris conscience. Il ne marchera plus. Il dit à Jasmine qu'elle fut son meilleur coéquipier. Il va s'ouvrir un restaurant. 783 à 818

## Neuvième épisode

<i>No. Séq.</i>	<i>Descriptif</i>	<i>Plans</i>
1	Dépanneur. Le travail de Chloé l'empêche d'étudier. Le nouveau copain de sa mère ne lui plait pas. Celui-ci prend beaucoup de place. Il agresse Leila venue chercher les factures. Il veut qu'elle enlève son voile et le lui arrache. Elle le giffle. Il réplique en la frappant violemment. Elle saigne. Elle sort du dépanneur en courant.	1 à 36
2	Maison de Aboukarim. Leila veut continuer à porter le Hijab. Son père l'en dissuade. Il veut porter plainte. Leila aurait préféré en rester là.	37 à 44
3	Jasmine, Mariette et Antonia. Celle-ci dit à Leila que son père veut qu'elle fasse une émission sur l'événement du dépanneur. Leila essaie de l'en dissuader. Jasmine approuve le père de Leyla : «Il faut tracer une ligne en quelque part».	45 à 50
4	Au dépanneur, Jasmine, Antonia et Corine. Jasmine dit à Anita qu'elle a renvoyé Leila parce qu'elle est capable de bien gérer. Corine lui fait remarquer que les Gauthier aussi voulait la mettre à la porte parce que soi-disant elle faisait peur aux clients. Anita réplique qu'elle ne sera pas esclave du dépanneur. Que Jasmine et son père qui l'ont cautionné à la banque peuvent fermer le dépanneur. Alors qu'elle le fasse. Elle aussi a droit à un peu de bonheur dans la vie.	51 à 73
5	Bureau d'Alexis. Il pique une colère contre Antonia qui était au courant de cet événement et ne lui a rien dit. La nouvelle a fait la première page dans un autre journal. Il veut qu'elle fasse une émission là-dessus. Il profite pour lui annoncer que Morin convoite son poste dont le contrat achève bientôt.	74 à 84
6	Cuisine du poste de police. Joseph tente de convaincre Isabelle de faire la paix avec Jasmine. À la fin de la discussion, il pose sa main sur son bras. Elle se raidit.	85 à 97
7	Grande salle du poste. Isabelle et Boudrias complotent. Elle veut inviter quelqu'un, une femme que l'on ignore, chez elle ce soir. Boudrias trouve cela trop risqué. Elle croit que c'est un bon moyen de lui faire comprendre. Boudrias pense que la seule chose qu'elle doit comprendre, c'est la porte. Aline exhibe le journal du jour. Elle s'adresse à Boudrias au sujet des manchettes qui	98 à 118

portent sur l'agression dont Leila a été victime. Mariette et Jasmine sont surprises. Boudrias lance une farce à Aline, celle-ci le pourchasse. Mariette le fait tomber d'un croche-pied.

- |    |   |           |
|----|---|-----------|
| 8  | Antonia chez Desroches. Elle lui demande de participer à son émission à cause de sa crédibilité. Il accepte et demande des nouvelles de Jasmine.  | 119 à 126 |
| 9  | Antonia chez Aboukarim. Celui-ci veut que Leila participe à l'émission. Celle-ci refuse. Il confirme sa présence et celle de Leila à Antonia.   | 127 à 154 |
| 10 | Antonia tente de convaincre Jennifer de participer à son émission. Jasmine, Corine et Mariette insistent également. Jennifer «voit» un homme tué par une voiture. Elle se lève, court et aperçoit un jogger. Il sait qu'il va à sa perte mais ne peut l'arrêter. L'homme est tué.   | 155 à 195 |
| 11 | Entourée de ses amies, Jennifer, chez elle, se questionne sur la nécessité de ce don de voyance s'il ne sert à rien. Elle dit avoir des visions de la ville saccagée par des violences racistes. Mariette se demande pourquoi cela arriverait ici. Jennifer répond que l'abcès doit peut-être être crevé. Jasmine croit au contraire que le mélange fortifie. | 196 à 209 |
| 12 | Bureau d'Alexis. Il planifie l'émission avec Antonia. Il veut éliminer Jennifer et Desroches et mettre Morin. Compromis : Jennifer est retiré, Morin est placé, Desroches reste. Il lui dit que leur emploi est menacé à cause des cotes d'écoute.  | 210 à 215 |
| 13 | Sur le plateau avant l'émission. Antonia est avec Desroches. Morin et Alexis, tour à tour montent Anita et Didier contre Leila et Aboukarim. Ces deux hommes tombent dans le panneau. Ils se fusillent du regard tandis que Morin et Alexis rient.  | 216 à 244 |
| 14 | Durant l'émission. Didier et M. Aboukarim n'ont fait que s'invectiver, aiguillés par Morin. Desroches n'a pu placer un mot. À la pause, Antonia dit à Alexis qu'elle veut lui donner la parole. Il refuse, menaçant de la remplacer sur le champ par Morin.   | 245 à 292 |
| 15 | Corine et Ramez dans un restaurant arabe. En langue arabe, il lui demande en mariage devant tout le monde. Il lui dit de répondre les paroles arabes qu'il lui dicte. Elle se prête à ce jeu. Il lui explique ce qu'elle vient de dire. De retour à la maison, elle pique une colère et le plaque.  | 293 à 336 |

- 16 Réunion d'un groupe fasciste et raciste dont Morin, Boudrias et Isabelle sont les animateurs. Ces deux derniers sont en uniforme. 337 à 365
- 17 Isabelle chez elle avec son frère. Celui-ci lui dit son aversion pour Boudrias et demande à Isabelle de ne pas haïr tout le monde. Elle ne comprend pas. 366 à 375
- 18 Poste de police. L'émission de Antonia fait les manchettes. Boudrias en profite pour incriminer les immigrants. Discussion avec Jasmine et Mariette. Celle-ci révèle que Isabelle engage une immigrante illégale comme femme de ménage. 376 à 398
- 19 Suite de 18. Joseph fait une mise au point avec Boudrias et Isabelle au sujet de la réunion qu'ils ont animées en uniforme. 399 à 419
- 20 Jasmine, Corine, Mariette, Jennifer et Leila. Elles veulent rentrer dans un bar. Leila dit qu'elle ne peut pas. La discussion tourne sur les valeurs culturelles. Leila ne cède pas et s'en va. 420 à 456
- 21 Aline seule dans un gogo-boy. Elle pleure sur sa frustration. 457 à 462
- 22 Suite de 20. Les filles sans Leila dans un bar. Jasmine surprend une collègue à faire la prostitution de luxe. Elle surprend aussi Antonia en compagnie de Louis Desroches. 463 à 501
- 23 Chez Jasmine. Entourée de ses amies, elle pleure la perte de Louis Desroches. 502 à 520
- 24 Antonia chez elle avec Desroches. Ils font l'amour, sont vus par Leila qui rendait visite à Antonia. 521 à 548
- 25 Leila chez elle. Elle prie, puis, revoyant les images de Desroches et Antonia, devant le miroir, admire son corps et se caresse. 549 à 564
- 26 Suite de 24. Antonia et Desroches. Ils décident de dire la vérité à Jasmine. 565 à 567
- 27 Aline, Jasmine et Leila dans un parc. Toutes trois se lamentent sur leur sort. 568 à 576
- 28 Chez Antonia en compagnie de Jasmine. Le face à face est lourd. Elles restent quand même bonnes copines. 577 à 593
- 29 Vieux-port. Corine et Ramez discutent sur la différence qui les sépare. 594 à 608

- 30 Jasmine chez elle avec Mariette près de la piscine. Elle se demande à Mariette pourquoi elle est avec elle au lieu d'être avec son copain. Il travaille. Le téléphone sonne et c'est sa collègue, Pauline, prostituée de luxe. 609 à 625
- 31 Rencontre entre Pauline, Jasmine et Mariette. Elle leur apprend qu'elle est agent double aux stupéfiants et qu'elle a ce *side-line* qui lui permet d'arrondir les fins de mois. Elle demande de la laisser finir en beauté avant de la dénoncer parce qu'elle est sur le gros coup de sa carrière. 626 à 661
- 32 Terrasse chez Antonia. Corine, Leila, Mariette, Jennifer et Jasmine. Discussion à propos de Leila et de l'amour qui glisse sur les valeurs libérales de la société québécoise que cette dernière apprécie. 662 à 694
- 33 Poste de police. Salle de réunion. Directeur du service des stupéfiants, Joseph, Isabelle, Mariette, Jasmine, Pauline. Ils préparent un coup de filet préparé par Pauline et son service. Les filles du poste 35 seront de la partie. 695 à 714
- 34 Dans un hôtel avec le passeur de drogue. Les quatre filles pénètrent dans la suite avec lui et s'installent. Pauline a perdu l'avertisseur qui les relie aux autres policiers en soutien. 715 à 730

## Dixième épisode

<i>No. Séq.</i>	<i>Descriptif</i>	<i>Plans</i>
1	Les Colombiens rentrent dans la suite avec la drogue. Les filles tentent de gagner du temps. Le passeur s'en rend compte et frappe Pauline. Jasmine leur demande de se rendre. Un colombien prend Mariette en otage. Les secours arrivent. Mariette est blessée. Les gangsters arrêtés.	1 à 112
2	Chez Mariette. Jasmine la conduit au lit. Et reste passer la nuit avec elle. Fondu au noir.	113 à 124
3	Une luxueuse habitation à condos. Boudrias, un inconnu Morin, Isabelle et, en retrait, de l'autre côté de la piscine, le frère d'Isabelle. Conciliabule entre membres fascistes et xénophobes. Ils félicitent Morin pour son travail contre Cohen et Aboukarim. Leur seul échec : Jasmine.	125 à 136
4	Chez Jasmine. Corine lui présente à elle et à Mariette six jeunes qui veulent mettre sur pied un spectacle multiculturel. Jasmine et Mariette acceptent de présenter le projet au service de police.	137 à 152
5	Poste de police. Jasmine entre les deux jeunes, Stéphanie et Laurent, qui présentent le projet baptisé Opération Espoir aux membres du poste 35. Tous, sauf Isabelle et Boudrias, y adhèrent. Ils quittent la salle.	153 à 168
6	Mariette seule chez elle, la nuit. Elle boit de la bière.	169 à 174
7	Suite de 5. Isabelle et Boudrias sont furieux de l'acceptation du projet. Elle en a assez, lui croit que c'est un projet fait sur mesure pour eux. Joseph passe en arrière plan et les regarde. Ils se déplacent.	175 à 176
8	Suite de 6. Mariette continue à se morfondre toute seule.	177 à 182
9	Jasmine chez Mariette. Elle s'enquiert des raisons de son absence au travail. Mariette veut qu'elle parte et monte se coucher. Jasmine la suit et se couche près d'elle. Mariette lui avoue son homosexualité.	183 à 192
10	Poste de police. Boudrias et Isabelle ont arrêté Laurent et Stéphanie pour de la drogue trouvée au café étudiant. Jasmine et Mariette les reçoivent et arrivent à les convaincre de	193 à 210

- poursuivre leur projet malgré les difficultés.
- 11 Vestiaire des femmes. Jasmine et Mariette se déshabillent. Celle-ci pense que Boudrias et Isabelle ont monté de toutes pièces le coup de la drogue. Puis elles parlent de Mariette. 211 à 223
- 12 Bureau de Joseph. Il tente de raisonner Isabelle et suggère que la drogue a été placée par une tierce au café étudiant. 224 à 232
- 13 Isabelle prend Boudrias en aparté dans un bureau et lui demande s'il a caché de la drogue au café étudiant. Il avoue mais dit qu'ils ne peuvent plus reculer et qu'elle est à présent dans le même bateau. Il pense qu'il faudra aussi s'occuper de Joseph. 233 à 240
- 14 Conférence de presse pour annoncer le lancement du projet Opération Espoir. La direction du poste 35 est présente. Jasmine et Mariette sont les deux présidentes d'honneur. La presse est présente et Morin souligne que les jeunes qui lancent ce projet sont soupçonnés de possession de drogue. Jasmine lui répond. 241 à 266
- 15 Bureau de Alexis. Il refuse les suggestions d'Antonia en faveur d'Opération Espoir et lui annonce que son contrat ne sera pas renouvelé. Elle sera remplacée par Morin qui a les meilleurs scoops. 267 à 284
- 16 Les deux jeunes, Mariette, Jasmine, Corine et Antonia regardent la couverture de presse suscitée par le lancement du projet. Que des entrefilets. Stephanie, fonceuse, suggère de mettre plus d'énergie. 285 à 296
- 17 Cuisine du poste de police. Jasmine écoute Mariette lui raconter la discussion qu'elle a eu avec ses parents au sujet de son homosexualité. Elles se voient épiées par Isabelle. 297 à 308
- 18 Grande salle du poste de police. Jasmine et Mariette arrivent au travail. Isabelle debout au milieu de la salle dit tout haut à 333 309  
l'homosexualité de Mariette. Boudrias ironise. Joseph fusille Isabelle du regard.
- 19 Vestiaire des femmes. Elles s'habillent. Isabelle y pénètrent et agresse verbalement Mariette. Jasmine la plaque contre les casiers. Aline la saisit à la gorge. 334 à 357
- 20 Morin au micro de la radio dénonce sur les ondes l'homosexualité de Mariette, co-présidente d'honneur du projet 358 à 377

- Opération Espoir. Montage parallèle. Jasmine et Mariette qui dînent ensemble sont à l'écoute. Morin insinue que Jasmine le serait elle aussi, ironise sur le rapprochement que veut promouvoir le projet en y amalgamant les juifs, les musulmans, les hindouistes. Jasmine est prête à se battre.
- 21 Chez Isabelle. Boudrias veut piéger Joseph et c'est elle qui doit faire le boulot. Il donne une caméra au frère d'Isabelle 378 à 398 et l'exhorte à continuer cette bataille importante pour eux et pour leurs enfants.
- 22 Isabelle donne le bain à son frère. Il ne comprend pas pourquoi elle ne saute pas de joie de voir Jasmine et Mariette battues. Il dit qu'il essaie lui d'oublier sa haine et qu'il se sent bien quand il y arrive. 399 à 409
- 23 Chez Jasmine. Les deux jeunes, Corine, Ramez, Jennifer et Antonia. Stephanie et Laurent ne veulent plus de Mariette dans le projet. Presque tous leur donne raison sauf Jasmine. 410 à 431
- 24 Mariette chez Jasmine est venue lui dire qu'elle se retire du projet. Elle a demandé une mutation et songe à déménager. Elle ne peut plus marcher la tête haute à cause du regard des autres. Jasmine lui demande de rester dans le projet qui a été conçue pour promouvoir l'ouverture et la tolérance et que cela va commencer par elle. 432 à 446
- 25 Joseph arrive chez Isabelle qui l'a fait appeler. Elle est soi-disant malade d'après son frère qui le reçoit. Il la trouve dans la salle de bain, l'emmène dans sa chambre, l'aide à ôter son peignoir et à se coucher. Il demande la raison de sa présence. Elle se dit embrouillée et demande à son frère, hors-champ de laisser tomber. Joseph le découvre en train de les filmer. Joseph se lève, pique une colère et se dirige vers la sortie. Elle le rejoint et lui demande de l'écouter. Elle lui avoue son amour pour lui. 447 à 491
- 26 Chez Jasmine. Elle défend face à Corine et à Antonia qui ne comprennent pas sa décision de garder Mariette dans le projet. Celle-ci qui habite avec elle pour quelques jours sort de la douche. Elles se taisent. 492 à 509
- 27 Antonia et Louis. Ils sont au lit. Elles parlent de l'obstination de Jasmine et lui demande de l'appeler pour lui faire changer d'idée. Il refuse. Elle lui avoue sa peine de le savoir encore amoureux de Jasmine. Il tente d'esquiver. Elle insiste. 510 à 522



- 28 Boudrias et Isabelle en patrouille. Elle lui dit qu'elle a demandé un congé. Il n'en revient pas, dit que ce n'est pas le temps, qu'ils ont besoin d'elle, qu'il a besoin d'elle. Elle ne répond pas. 523 à 533
- 29 Trois coups de feu éclatent. Un cambrioleur sort d'un restaurant Isabelle le prend en chasse dans les ruelles. Il tire sur la voiture. Isabelle est blessée. Boudrias tente de maîtriser la voiture. Elle percute des tuyaux, fait un tonneau et prend feu. 534 à 588
- 30 Des secours arrivent. Boudrias sort de la voiture. Le premier il porte secours à Isabelle. Il la sort de la voiture, est aidé par ses collègues. Il hurle sa douleur. 589 à 603
- 31 À l'hôpital. Boudrias au chevet d'isabelle. Il jure de la venger. Il n'a plus rien à perdre. Il lui dit son amour. 604 à 612
- 32 Quartier chinois. La police et Immigration Canada démantèlent un réseau de la mafia chinoise composée d'immigrants illégaux. La presse est là dont Morin en reportage pour la télé. Boudrias nargue Jasmine. Un jeune chinois lui demande dans un accent québécois s'il pourra retourner à l'école voir ses chums. 613 à 633
- 33 Cuisine du poste de police. Tout le monde regarde le reportage de Morin à la télé. Il interviewe Boudrias qui, en uniforme, déclare qu'il faut procéder à une fouille et renvoyer tous les illégaux chez eux. Tout le monde est abasourdi et le regarde. Il en rajoute : «Ça pue dans cette ville et c'est pas à cause des vidanges» 634 à 656
- 34 Bureau de Vincelette qui annonce à Boudrias sa suspension. Celui-ci veut en appeler au syndicat des policiers. Vincelette lui dit qu'il n'a aucune chance. Boudrias s'en prend à Joseph qu'il menace de mort, remet son écusson, sa carte et son pistolet. Il quitte le poste, passe devant ses collègues sans un regard. 657 à 681
- 35 Au quartier chinois, Mariette, Leila, Jasmine et Jennifer rencontrent un vieil homme chinois qui leur explique le trafic d'immigrants en Chine. Mariette fait la cour à Jasmine. 682 à 690
- 36 Chez Jasmine. Dans la piscine avec Mariette. Celle-ci lui dit qu'elle évite depuis qu'elle sait son homosexualité. Regards croisés. 691 à 712
- 37 La nuit. Mariette quitte son lit et va dans la chambre de

- Jasmine. Elle lui annonce qu'elle va quitter le projet et le poste et lui déclare son amour pour elle. Jasmine est stupéfaite. 713 à 742  
Elle ne dit rien. Mariette retourne dans son lit. Jasmine va la regarder à son tour.
- 38 Jasmine chez Jennifer à qui elle avoue son attirance pour Mariette. Elle lui répond que c'est normal. Tout le monde a cela en soi d'autant plus qu'elles sont très proches. 743 à 748
- 39 Mariette se prépare à quitter la maison de Jasmine. elle fait ses bagages. Jasmine veut qu'elle reste dans le projet. Elle répond qu'elle suivra son exemple au nouveau poste. Elles se donnent l'accolade. Elle se dirige vers la sortie. Jasmine la rappelle. Elles se bécotent, se caressent. Mariette veut lui faire l'amour. Elle refuse, dit qu'elle aime encore Desroches. 749 à 776
- 40 Près de la piscine chez Jasmine. Stéphanie et Laurent avec d'autres jeunes en compagnie de Jasmine, Damien, Desroches, Jennifer, Leila, Corine. Ils parlent du projet qu'ils conçoivent grandiose. Ils acceptent Mariette. 777 à 790
- 41 Boudrias au chevet d'Isabelle. Il lui parle de ses projets de terrorisme contre le projet Opération Espoir comme Oklahoma. Ses amis ne sont pas tous d'accord mais Morin est avec lui. 791 à 797
- 42 Bureau d'Alexis. Il annonce à Antonia qu'elle couvre le projet Opération Espoir. Elle n'en revient pas. Il lui dit que des groupes d'extrême droite vont peut-être y assister. Il ne voudrait pas qu'il lui arrive quelque chose. Ils s'embrassent. 798 à 806
- 43 Chez Jasmine près de la piscine. Les objectifs du projets sont définis. Le partage, l'identité, la tolérance. Tout le monde est là. Ceux de la séquence 40 plus Anita, Chloé, Aline, Tony, Armande, Antonia 807 à 821
- 44 Poste de police. Jasmine et Mariette arrivent le matin. Elles ont chacune reçu leur photo sur une cible surmontée de l'inscription Oklahoma. 822 à 828
- 45 Boudrias s'entraîne au tir. On frappe à la porte. Il demande qui c'est. Une voix répond : Oklahoma. Il ouvre. Trois hommes entrent avec des mitraillettes et des revolvers. Ils leur montre un plan du lieu où se déroulera le projet Opération Espoir et indique les emplacements. 829 à 835
- 46 Bureau de Vincelette. Mariette, Jasmine et Leila qui elle aussi

- a reçu sa photo sur une cible. Vincelette veut annuler le spectacle. 836 à 851  
Les filles s'y opposent.
- 47 Mise en place du spectacle. Desroches et Joseph s'occupent de la sécurité. À l'extérieur, Boudrias, grimé est arrivé avec ses trois acolytes. 852 à 859
- 48 280 plans pour conclure. Antonia présente le projet Opération Espoir et les officiels présents : Directeur de la police, Ministre de l'emploi, Président de la Commission des droits de la personne etc. Un des membres du groupe de Boudrias est présent en tant qu'invité. Le spectacle de lancement est relié à différents points rejoignant des parrains par satellites et retransmis dans la salle sur grand écran. À la radio, Morin combat l'événement. Boudrias et ses acolytes ont tué deux gardes de sécurité. il est démasqué. Le spectacle se déroule dans la joie et est un succès. 860 à 1139

**Annexe II**

Décryptage des 21 premiers plans  
I-1 à I-21

No. Plan	Durée	Echelle	Mouvement Caméra	Description des lieux, personnages, actions, texte, etc.	Dialogues
1	2''24	PE		Salle de réunion: Joseph en premier plan, à droite de l'écran, assis de profil sur le dessus du bureau. Il feuillette un dossier. À gauche, les pupitres sur lesquels sont assis les patrouilleurs face à Joseph. Au fond à gauche deux personnages en civil sont debout et discutent entre eux.	Ok, ...ten...
2	3''08	GP		Gros plan du visage de Joseph de profil occupant la partie droite de l'écran, l'autre moitié étant occupé par le visage de Jasmine vue de face.	tion! ...tention, tout le monde! Dernier point, l'affaire Casi...
3	2''19	GP		Gros plan du visage de Joseph vu de face tantôt consultant ses notes, tantôt regardant la salle. Le coin inférieur droit de l'écran est coupé par la tête d'un constable.	...mir, comme les médias l'ont baptisée!
4	3''02	PR		Plan rapproché des patrouilleurs assis dans la salle. Boudrias à gauche de l'écran et Jasmine à droite, côte à côte à la première rangée et, entre les deux, deuxième rangée se trouve Mariette. D'autres constables occupent le reste de l'écran. Jasmine est attentive	Ecoutez que Martin ait eu raison ou non d'tirer sur un...
5	4''18	GP	Pan G-D.	Gros plan en panoramique qui va de Boudrias à Jasmine.	...noir c'est pas à nous de l'juger, y a une enquête de la sûreté du Québec qui va nous l'dire. En attendant j'ai pas...
6	4''13	PE		Les constables assis sont vus de dos et, en haut de l'écran, de face, Joseph continue son allocution	besoin d' vous dire qu'il va falloir être très cautious dans nos relations avec la communauté noire... (murmures...) Ça... Ecoutez...
7	1''16	PR		Le lieutenant de face: geste d'apaisement avec les bras. On aperçoit, en bas de l'écran, premier plan et de dos, la tête de Jasmine et celle de Mariette.	...Ça veut pas dire qu'il faut...
8	14''06	PR	Pan D - G.	Panoramique droite gauche qui va de Tony et s'achève sur Aline. Il découvre entre les deux extrêmes, Jasmine, Boudrias, Mariette et d'autres personnages qui ne seront pas nommés dans le film.	s'fermer les yeux si une infraction est commise... hein! Nos chers amis les journalistes avec toute la subtilité qu'on leur connaît attendent rien qu'une p'tite bavure de n'importe lequel d'entre nous autres pour nous rentrer d'dans, pis solide à part de t'ça. Compris?

No. Plan	Durée	Echelle	Mouvement Caméra	Description des lieux, personnages, actions, texte, etc.	Dialogues
9	3''15	PR		Le lieutenant de face. Cadrage presque identique qu'en 7.	Y-a-t-il des questions ?.. Bonne patrouille!
10	3''26	PR		Les patrouilleurs se lèvent. La caméra cadre Boudrias. Jasmine et Tony encore assis.	
11	5''18	PE	Travel. Arrière	Suite de 10. Les patrouilleurs sont debout et se dirigent vers la sortie. Jasmine à droite de l'écran est la première, suivie de Tony, à sortir du cadre. Boudrias a ralenti sa marche et est rejoint par son coéquipier. Ils franchissent ensemble la porte de sortie le regard posé sur Jasmine, hors-champ.	<i>Murmures de fond.</i> <i>Boudrias</i> : T'as beau être noire, avec un cul
12	3''11	PR	Pan	Boudrias continue sa marche. La caméra le cadre d'abord seul puis, en panoramique gauche - droite légèrement vers le bas découvre Mariette en arrière plan puis le coéquipier de Boudrias.	d'même, j'aurais d'la misère à dire non, moi. Pis toi ? <i>Mariette</i> : Change de focus Boudrias!
13	3''07	PM	Travel.	Suite de 12. Le travelling arrière continue. Boudrias. son coéquipier et Mariette entre les deux, en retrait. Le coéquipier de Boudrias lui passe la main droite sur le dos.	<i>Boudrias</i> : Un grand compliment qu'j' lui faisais. <i>Mariette</i> : Ouais! mais laisse faire les compliments!
14	5''24	PM		Dans l'espace ouvert, Jasmine se dirige vers la sortie. Joseph l'aborde et lui parle out en marchant.	<i>Lieutenant</i> : Euh, Jasmine... Excuse moi Y a une pétition qui a commencé à circuler...
15	4''01	PR		Vincelette, dans son bureau marche le long de sa fenêtre aux stores ouverts. Il regarde Joseph et Jasmine.	(suite de 14) <i>Off</i> ...les constables de tous les districts veulent appuyer Martin. Personne croit...
16	4''19	PR		Suite de 14. Joseph et Jasmine continuent de marcher. Ils sont de face. Joseph parle et Jasmine écoute, les bras croisés, attentive. À la fin du plan ils sont face à face.	(suite de 15) ...qu'il a fait une erreur en tirant sur Casimir. J'te dis ça pour qu'tu t'prépare.
17	2''26	GP		Suite de 15. Vincelette regarde toujours Joseph et Jasmine. Puis, il détourne la tête et se dirige hors cadre.	(Suite de 16)... <i>Off</i> : Ok?
18	5''09	PR ↓ PE		Suite de 16. Jasmine fait un signe d'approbation de la tête à Joseph qui lui touche le coude en signe de salut. Celui-ci sort du cadre par la droite de l'écran et Jasmine par la gauche. La caméra reste en plan. En avant plan, on aperçoit des constables à leur bureau et en arrière plan, le bureau de Vincelette. Celui-ci, debout derrière son bureau, tend la main gauche vers son téléphone posé sur son bureau et compose un numéro.	

No. Plan	Durée	Echelle	Mouvement Caméra	Description des lieux, personnages, actions texte, etc.	Dialogues
19	3''03	PM		Suite de la fin de 18. Vincelette dans son bureau. Il s'assied sur le dessus de son bureau, porte le téléphone à son oreille.	
20	3''17	GP		Gros plan du visage de Vincelette au téléphone.	<i>Vincelette</i> :Damien Rocheleau s'il vous plaît... Jean-Paul Vincelette
21	2''05	PE		Façade du poste de police. Deux policiers ouvrent la porte et sortent. On aperçoit l'avant d'une voiture de police stationnée. Sur l'enseigne, à gauche de la porte et sur la porte de droite restée fermée, l'identification du poste : No.35	

Annexe III  
plans I-1 à I-21 image par image