

PREFACE

La recherche de signification est la raison fondamentale pour nous de faire une étude d'analyse sémio-structurale filmique. Le fait que chaque moment de la vie est plein des stimulus signifiants et que nous, en tant que des humains, sommes capables de les décoder et recoder, nous avons eu la chance de nous retrouver dans un espace plus valide et plus solide, en utilisant les méthodes développées de la linguistique. J'ai aussi eu la chance de déterminer des nouveaux domaines de recherche, sur la linguistique, la sémiotique et l'art.

Il faut aussi remercier M. Attila Demircioğlu, pour ses corrections. Je voudrais aussi remercier M. Osman Senemoğlu et Mme. Nur Nacar Logie d'avoir accepté de contribuer à mon travail.

Enfin je voudrais remercier aussi M. Mehmet Tuzcu qui m'a inspiré par sa patience sans fin, son support et son existence, et ma famille de m'avoir donné l'opportunité d'une étude francophone.

3.3. L'analyse sémiotique structurale du film Angel-A.....	39
3.3.1. Le schéma du récit classique et le niveau surface.....	39
3.3.1.1. La séquence initiale ou programme narratif (Le déclenchement de l'intrigue)	40
3.3.1.1.1. Séquence 1.....	40
3.3.1.1.2. Séquence 2.....	43
3.3.1.2. Les événements de provocation, l'acquisition des connaissances (Le déroulement de L'intrigue)	45
3.3.1.2.1. Séquence 3.....	46
3.3.1.2.2. Séquence 4.....	49
3.3.1.2.3. Séquence 5.....	52
3.3.1.2.4. Séquence 6.....	55
3.3.1.3. La récapitulation, la prise de conscience (Le retournement de situation)	58
3.3.1.3.1. Séquence 7.....	58
3.3.1.4. Les événements de résolution, l'achèvement de la performance (Le déroulement de l'intrigue)	63
3.3.1.4.1. Séquence 8.....	63
3.3.1.4.2. Séquence 9.....	65
3.3.1.4.3. Séquence 10.....	72
3.3.1.5. La séquence finale, le clôturage du rogramme (La résolution de L'intrigue)	77
3.3.1.5.1. Séquence 11.....	72
3.3.1.5.2. Séquence 12.....	81
3.3.2. Bilan des structures de surface.....	83
3.3.2.1. L'adaptation du schéma du récit classique au film Angel-A	85
3.3.3. Les structures profondes.....	86
3.3.3.1. Les isotopies sémiologiques.....	86
3.3.3.2. L'isotopie sémantique.....	88
3.3.3.3. Le carré sémiotique.....	90
3.3.3.4. Bilan des structures profondes.....	92
CONCLUSION.....	94
BIBLIOGRAPHIE.....	97
ANNEXE-LE SCENARIO DE ANGEL-A.....	99
CURRICULUM VITAE.....	153

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 2.2.1	Le schéma le plus courant du récit classique.....	19
Tableau 2.2.1.1.5.1	Tableau descriptif de quatre possibilités de base de la manipulation.....	27
Tableau 2.2.1.1.5.2	Tableau descriptif de quatre phases de la composante narrative.....	28
Tableau 2.2.1.1.6	Tableau récapitulatif du schéma actantiel.....	30
Tableau 2.2.1.2.3	Tableau descriptif des rôles thématiques.....	32
Tableau 2.2.2.3	Tableau descriptif du carré sémiotique.....	36
Tableau 3.3.1.1.1	Tableau récapitulatif du schéma actantiel adapté au film, Séquence 1.....	42
Tableau 3.3.1.1.2	Tableau récapitulatif du schéma actantiel adapté au film, Séquence 2.....	45
Tableau 3.3.1.2.2	Tableau récapitulatif du schéma actantiel adapté au film, Séquence 4.....	51
Tableau 3.3.1.2.4	Tableau récapitulatif du schéma actantiel adapté au film, Séquence 6.....	57
Tableau 3.3.1.3.1	Tableau récapitulatif du schéma actantiel adapté au film, Séquence 7.....	62
Tableau 3.3.1.4.2.1	Tableau récapitulatif du schéma actantiel adapté au film, Séquence 9.....	66
Tableau 3.3.1.4.2.2	Tableau récapitulatif du schéma actantiel adapté au film, Séquence 9.....	69
Tableau 3.3.1.4.3	Tableau récapitulatif du schéma actantiel adapté au film, Séquence 10.....	75
Tableau 3.3.1.5.1	Tableau récapitulatif du schéma actantiel adapté au film, Séquence 11.....	79
Tableau 3.3.1.5.2	Tableau récapitulatif du schéma actantiel adapté au film, Séquence 12.....	83
Tableau 3.3.2.1	L'adaptation du schéma du récit classique au film Angel-A.....	84
Tableau 3.3.3.1	Tableau récapitulatif du rapport entre les isotopies sémiologiques et les parcours figuratifs.....	87
Tableau 3.3.3.2	Tableau du niveau sémantique, niveau sémiologique et des parcours figuratifs.....	88
Tableau 3.3.3.3	Tableau descriptif du carré sémiotique du film Angel-A.....	89

RESUME

Une analyse structurale du film Angel-A de Luc Besson

Le travail présent, intitulé «Une Analyse Structurale Du Film Angel-A de Luc Besson» inclut la théorie de la méthode structurale sémiologique de Julien Algirdas Greimas, appliquée à un film de Luc Besson réalisé en 2004 dont le titre est «Angel-A».

La linguistique structurale, gagnée son caractère autonome en tant qu'une science sociale par les travaux du linguiste suisse célèbre Ferdinand de Saussure, comporte plusieurs sous-disciplines dont les études se basent sur la nécessité de l'approche synchronique à l'objet de l'analyse présent. Ce fait porte en soi, l'objectivité scientifique nécessaire à une analyse au long de son travail.

La sémiotique qui est une des sous-disciplines de la linguistique structurale, développée par les travaux de Julien Algirdas Greimas en se basant sur les méthodes de Louis Hjelmslev et Vladimir Propp, gardant le principe synchronique de la linguistique, prend au premier plan le caractère dichotomique du structuralisme.

Un système ne fonctionne que par les relations d'oppositions et de différences entre ses éléments qui forment sa structure. Le caractère dichotomique de la méthodologie de Greimas est fondé sur cette relation fondamentale.

Nous avons insisté sur les définitions et nous les avons cités dans le premier chapitre pour pouvoir nous stabiliser sur le terrain vaste où nous nous sommes mis au cours de notre travail. Nous avons profité du Petit Larousse Illustré et Le Dictionnaire Raisoné De la Théorie Du Langage, pour bien éclairer et préciser notre objectif, et le travail que nous allons accomplir, puisqu'on vise étudier le sens en et pour lui-même.

Nous avons fait la citation des définitions des notions plus générales aux plus particulières en prenant en considération leurs applications possibles et celle que nous avons réalisée, c'est-à-dire sur un film précis. Nous avons passé à l'identification des méthodes que nous avons utilisées et enfin nous avons réalisé l'application de la méthode.

L'identification des méthodes, au premier chapitre, commence par le schéma du récit classique adapté au cinéma par Paul Chevrier qui se base sur les travaux de Vladimir Propp dans *«Morphologie du Conte»*.

Paul Chevrier dans *«Le Langage Du Cinéma Narratif»* récapitule le schéma du récit classique de Vladimir Propp en le combinant par la théorie de la sémiotique structurale de Julien Algirdas Greimas.

Le schéma du récit classique de Paul Chevrier contient les étapes qui sont liés entre eux par des transformations d'états majeurs et qui sont classifiés et nommés de la façon suivante : la séquence initiale où il s'agit du déclenchement de l'intrigue en trois parties ; le prologue, la situation initiale et le nœud dramatique. Les événements de provocation, où le personnage principal acquit les connaissances nécessaires au cours de la réalisation de sa quête. La prise de conscience qui mène le héros à la résolution du récit. Les événements de résolution et l'achèvement de la performance qui trouve sa fin dans la séquence finale par son dénouement, sa situation finale et son épilogue.

Paul Chevrier dans la deuxième partie de son travail adopte le schéma actantiel de Greimas qui trouve que la signification d'un texte est enrichie par l'approfondissement psychologique et fonctionnel des personnages présents. Greimas classifie les personnages selon leurs rôles et leurs fonctions de la façon suivante : le sujet et l'objet, le destinateur et le destinataire, et l'adjuvant et l'opposant. Nous avons insisté sur les personnages en détail pendant l'explication de la méthode greimassienne.

Greimas compose une analyse sémiotique en deux niveaux ; le niveau surface et le niveau profond. Dans le niveau surface il existe deux composantes ; la composante narrative et la composante discursive. Tandis que dans le niveau profond on parle des valeurs de sens classifiés par un réseau de relations et des opérations successives.

La composante narrative du niveau surface fait la distinction entre les différents états d'un personnage, donc l'enchaînement des états et des transformations d'états dont les oppositions produisent le sens. Les énoncés d'états qui sont exprimés par un verbe du type «être» impliquent un état de conjonction ou de disjonction par rapport à l'objet de valeur. Chaque situation établie change par

une transformation d'état, introduite par un verbe du type «faire» et prépare une nouvelle situation. Donc, au cours du travail mené à la composante narrative, on décode la succession des transformations d'état qui relient les différentes parties d'un récit.

Les transformations d'état s'enchaînant au cours du programme narratif sont regroupées en quatre parties ; la performance, la compétence, la manipulation et la sanction.

La performance inclut les opérations du type «faire» et réalise les transformations d'état. On va donc considérer le sujet d'état par rapport à l'objet de valeur, c'est-à-dire dans une relation de conjonction ou de disjonction ; et le sujet opérateur ou le sujet du faire par rapport à la performance.

La modalisation du faire, qui est la modification de la relation du sujet opérateur par son propre faire, correspond à la compétence pour la réalisation de la performance. La compétence du sujet opérateur peut avoir quatre formes ; le devoir-faire, le vouloir-faire, le pouvoir-faire, le savoir-faire.

La sanction qui est la modalisation de l'énoncé d'état, modifie la relation entre le sujet et l'objet. L'état du sujet sera défini selon la manifestation ou l'immanence. Si la relation est définie positive en manifestation et en immanence on parle d'une relation VRAI. Si elle est négative en deux plans, on parle d'un état FAUX. Si c'est positif en manifestation et négative en immanence, on parle de l'état de MENSONGER. Si c'est négative en manifestation et positive en immanence on parle d'un état de SECRET.

La manipulation est la phase où le sujet opérateur est en action. La manipulation est une opération persuasive, de la part du destinataire sur le destinataire, à la dimension cognitive. Elle sert à faire-savoir, faire-croire. Elle peut avoir quatre possibilités; l'intervention (faire-faire), l'empêchement (faire-ne pas faire), laisser faire (ne pas faire-ne pas faire), le non intervention (ne pas faire-faire).

L'analyse de la circulation de l'objet de valeur, donc les états de conjonction ou de disjonction rend possible l'interprétation de la communication entre les sujets suivant le transfert de l'objet. Un sujet n'est pas un personnage et un objet n'est pas une chose, ils sont des rôles. Plusieurs personnages peuvent avoir un même rôle

actantiel et un même personnage plusieurs rôles actantiels. Le Sujet alors est sur une mission donnée par le Destinateur, dont le profit sera au Destinataire. Il y a aussi une personne qui aide au héros, qu'on appelle l'adjuvant, et qui lui met des obstacles pendant sa quête qu'on appelle l'opposant.

La composante narrative inclut donc ceux que la langue contient par l'enchaînement des états et des transformations. Tandis que la composante discursive, c'est ce qui écrit la forme du contenu observé à la composante narrative.

Les rôles actantiels et leurs fonctions dans le texte sont qualifiés par les figures qui sont les unités du contenu stable. Les figures ont deux aspects, l'aspect virtuel, englobant le travail du dictionnaire et faisant renvoie au mémoire; et l'aspect réalisé, faisant renvoie à une mise en discours, à un contexte.

Les figures peuvent être évaluées par un point de vue paradigmatique, c'est à dire en formant une configuration discursive; ou syntagmatique en s'enchaînant suivant les parcours figuratifs. Les parcours figuratifs réduisent à des rôles discursifs qualifient le personnage, ce dont on appelle les rôles thématiques.

Le niveau surface composé de deux composantes est structuré suivant un ordre logique. Le niveau profond dont l'analyse suit celle du premier consiste à éclairer cet ordre afin de comprendre et de décoder la logique qui le tient.

L'analyse sémique, dont l'objet d'analyse est le sème qui est l'unité minimale de la signification fait remonter les signifiés à des traits sémiques. La différence et l'opposition entre les sèmes, produit les effets de sens et la signification. Ces effets de sens définissent une figure dont la décomposition nous donne les sèmes nucléaires et les classèmes. Les sèmes nucléaires composent les unités minimales de signification appartenant au lexique, appelée «un lexème». Les sèmes contextuels ou les classèmes garantissent l'attachement des figures dans un même contexte.

L'isotopie assure l'homogénéité d'un message et rend possible la cohérence d'un propos. La permanence des traits minimaux qui se renouvellent et se répètent,

donnent cohérence aux figures du texte. Cette permanence et répétition est appelée «la redondance».

Suivant la distinction des sèmes nucléaires et des classèmes et la fonction des concepts de la permanence et de la répétition on va distinguer les isotopies en deux; l'isotopie sémantique, assurée par la redondance des classèmes, permet de désambigüiser les énoncés produits; l'isotopie sémiologique, assurée par la redondance et la permanence des sèmes nucléaires, rend possible les jeux de mots et les métaphores.

Les sèmes s'articulent et se mettent en relation d'opposition et de différence, pour s'organiser dans un tout autour d'un message. Le modèle créé pour définir ces relations est représenté par un schème appelé «Le Carré Sémiotique».

Le carré sémiotique, c'est l'établissement d'une relation d'opposition par l'articulation de deux éléments sur le même axe sémantique. Par exemple; l'opposition homme/femme se base sur l'axe sémantique «humain». Ce jeu d'opposition est formulé en un système de relation d'opposition; qui est la relation établie entre homme/femme; non-homme/non-femme; et de hiérarchie; qui est la relation de homme et de femme par l'axe sémantique, ce qui est «humain».

Le modèle ainsi construit peut être considéré comme la structure élémentaire de la signification et il organise trois sortes de relation d'ordre logique-sémantique: une relation d'hyponymie, une relation de contradiction et une relation de contrariété.

La méthodologie greimassienne basée sur les relations d'opposition et de différence s'établissant par les plus petites unités du système sémiotique et en arrivant à la surface se termine par la création du carré sémiotique qui peut être considéré comme la graine de la structure. Après avoir représenté cette méthode nous avons alors passé à son application sur le film que nous avons choisi pour analyser.

L'objectif de notre travail était de montrer que la méthode greimassienne est applicable à chaque tout signifiant quel que soit sa structure ou sa nature. Les définitions et les explications que nous avons utilisées au cours de l'analyse nous ont

montré l'utilité et la nécessité d'une méthodologie dans un travail systématique visant une objectivité scientifique.

Le film que nous avons choisi à analyser est un des films de Luc Besson, le directeur français célèbre par ses films «Léon», «Nikita», «Jean d'Arc». Notre film s'appelle Angel-A, réalisé en 2004 et raconte l'histoire d'un homme algérien, vivant à Paris en masquant ses escroqueries par ses soi-disant travaux, sa soi-disant gentillesse et par son soi-disant être. Comme dans les autres films célèbres du directeur, notre héros est sauvé par une figure de femme forte à la fin d'un trajet dédoublé.

Nous avons écrit les sous-titres du film en les enrichissant par les attitudes, les mimiques et le langage corporels des personnages pour pouvoir faire voir et sentir le déroulement du récit. Comme nous avons regardé le film sur son DVD, nous n'étions pas obligés de le segmenter puisqu'il l'était déjà en douze séquences au total.

Nous avons divisé la partie pratique en deux niveaux suivant la méthode greimassienne ; le niveau surface et le niveau profond.

Nous avons traité le niveau surface en le combinant par le schéma du récit classique de Paul Chevrier. Nous avons alors divisé le récit filmique en cinq parties, nous les avons expliquées et classifiées en les situant enfin dans le schéma.

Les deux premières séquences du film, par leurs six scènes, forment le déclenchement de l'intrigue, où on se rencontre avec le personnage principal, sa routine et son impasse.

Les quatre séquences qui suivent, par leurs quatre scènes, contiennent les événements de provocation en montrant le déroulement de l'intrigue et en préparant la suite du trajet du personnage principal en mettant en question différents objets de valeurs au début de leurs circulations entre les différents personnages de l'histoire.

Le retournement de situation, réalisé par la prise de conscience de notre héros consiste à une séquence d'une scène, ce qui est la septième, ce qui introduit au récit un aspect différent au niveau de ce qui est réel et/ou surréal.

L'achèvement de la performance, suivant les événements de résolution, est réalisé en trois séquences de trois scènes qui suivent. Les événements de cette séquence préparent la résolution totale et l'unification des dichotomies qui auront lieu à la partie suivante.

Les deux dernières séquences en trois scènes, comportent le clôturé du programme, la résolution de l'intrigue et l'unification de toutes les oppositions, toutes les différences, tous les éléments dichotomiques, jusque-là mis au jour. Une balance totale est établie en ces dernières séquence; interne et externe.

Nous avons aussi fait l'analyse de la composante narrative et la composante discursive dans cette partie de l'application de la méthode. Le récit filmique dont nous avons étudié la structure est un récit qui évolue d'un état de disjonction à un état de conjonction, dans une situation de VRAI et réalisant les programmes narratifs suivants;

- L'affrontement de sa réalité.
- L'acceptation de sa réalité.

L'étude des structures profondes consiste à dire les dynamiques qui précisent les parcours figuratifs et les programmes narratifs formant les structures de surface du texte cinématographique. Nous avons alors stabilisé les parcours figuratifs et les figures dont l'organisation prépare l'idée dominante du récit filmique. Les parcours figuratifs que nous avons élaborés au premier lieu ce sont «mensonge», «déséquilibre», «faiblesse», «fuite». Ceux-ci nous donnent les oppositions sémiques; / honnête / vs / malhonnête / et / intérieur / vs / extérieur /.

Suivant les oppositions sémiques, nous avons marqué les isotopies sémiologiques d'où dérivent les effets de sens; individuel/économique/relationnel.

Les oppositions des registres sémiotiques seront suivies par le repérage de l'isotopie sémantique qui rend possible et assure la cohérence du déploiement des registres de sens. En prenant en considération les oppositions sémiques et les isotopies sémiologiques, nous avons stabilisé l'isotopie sémantique en tant que équilibre/déséquilibre.

Le regroupement de l'opposition ainsi stabilisé par le caractère différentiel des valeurs sémantiques, par la suite est projeté sur le carré sémiotique. Il faut se rappeler qu'on avait indiqué deux programmes narratives qui se réalisent successivement ; «l'affrontement de sa réalité», «l'acceptation de sa réalité». On peut donc résumer la lecture du carré sémiotique de la façon suivante :

- / non-équilibre / → / déséquilibre / : Ce passage est réalisé par les opérations narratives des «troubles» d'André qui devait de l'argent «à tout Paris». Il ment, et il n'est pas respecté.

- / déséquilibre / → / non- déséquilibre / : Ce passage est réalisé par les opérations narratives de la «recherche» de fuite de André. La justice américaine, la justice française, la religion et la mort.

- / équilibre / → / non-équilibre / : Ce passage est réalisé par les opérations narratives de «la fuite» de André. Il se mentait et n'acceptait rien.

- / non-déséquilibre / → / équilibre / : Ce passage est réalisé par les opérations narratives de «l'introspection» de André. Qui l'emmène à sa purification et sa libération.

Notre travail se termine dans un état de conjonction, où André affronte soi-même, accepte soi-même, et se mélange avec son opposée, en se retrouvant dans l'équilibre.

La méthode structurale, ainsi décrite et appliquée sur le film Angel-A de Luc Besson, est la formule du décodage du sens construit, caché et marqué. Sans doute une analyse filmique, par sa pluridimensionalité demande un travail beaucoup plus profondément accompli. Nous n'avons réalisé qu'une analyse textuelle pour mettre au jour la structure du sens, de l'essentiel du film Angel-A, qu'on pourrait diversifier et approfondir suivant des différents objectifs, suivant la propre méthode, sans jamais perdre notre objectivité scientifique.

ABSTRACT

Structural Analysis of Luc Besson's Movie Angel-A

This work titled as «Semiostuctural analysis of Luc Besson's movie Angel-a» includes the theoretical illustration of the semio-structural analysis method of Julien Algirdas Greimas, and its application on Luc Besson's movie Angel-A realized at 2004.

The Linguistic, who owe his autonomy as a social science to the famous Swiss linguist Ferdinand de Saussure's works, includes many sub-disciplines based on the necessity of the synchronic approach to the analysis and the approach to the observation object.

The Semiotics as one of the side disciplines of the linguistic is developed by Lithuanian linguist Julien Algirdas Greimas who's method is based on Danish linguist Louis Hjelmslev's and Russian structural analyst Vladimir Propp's methodologies. This method, as adopting the principal of synchrony of the linguistic, also takes in first plan the dichotomic character of the structuralist methodology.

The function of a system is possible only with the relation of opposition and difference between its units. The dichotomic character of the scientific method of Greimas is based on this principal relation form.

In the first chapter of this work, to establish a comparatively stable position, the focus has been on the definition of the notions and their transfer. Since the main objective is to observe the meaning in and for itself, it has been deemed appropriate to use the Larousse and the Semiotics and Language: An Analytical Dictionary Julien Algirdas Greimas and Joseph Courtès.

It is preferred to transfer the explanation of the notions deductively, the application forms of the theories and as it is realized in this work, by basing of this application to one specific movie chosen. Therefore, first we explained the theories and we did their definitions and explanations, and then we realized the applications of these methods on a specific movie.

The definitions of the methods given in the first chapter begin with the explanation and adaptation of the «Classic Schema of a Fairytale» of Vladimir Propp in «*Morphology of the Folktale*» to the cinema by Paul Chevrier.

Paul Chevrier summarizes the pattern of the classic story of Propp, by combining it with the semio-structural theory of Greimas in his book «*The Language of Narrative Cinema*».

The schema of the classic story of Chevrier contains levels that are linked together by states and major transformations, classified and named as follows: the initial sequence which is the start of the plot into three parts; the prologue, the initial situation and the dramatic knot. The events of provocation where the main character acquires the knowledge he needs to achieve his quest. Awareness that leads the hero to resolve the story. The events of resolution and the achievement of the performance that finds its end in the final sequence by an unraveling knot, a final situation and an epilogue.

Paul Chevrier in the second part of his work takes the actantial model of Greimas, who find that the meaning of a text is enriched by the functional and psychological profundity of the characters present. Greimas classifies the characters according to their roles and functions in the following way: subject and object; sender and hero; helper and villain. It is insisted on the characters in detail during the explanation of the method by Greimas.

The semiotic analysis of Greimas consists of two levels; the superficial level and the deep level. The superficial level is divided in two parts; the narrative component and the discursive component. In the deep level we are talking about semantic values classified by a network of relations and successive operations.

The narrative component of the superficial level makes the distinction between the different states of the subjects, therefore the series of the states and the transformation of the states whose oppositions produce the meaning. The utterance of the states are expressed by verbs of type «to be» imply a situation de conjunction or disjunction over the valuables. Each situation established changes by a transformation of the state, is introduced by a verb of type «to do» and prepare a new situation. Therefore, during the work realized in the narrative component we decode

the series of the transformations of the states that connect the different parts of a story.

The transformations of states merging in the narrative component are grouped into four parts: the performance, the competence, the sanction and the manipulation.

The performance includes operations such as «to do», and realize the transformations between the states. So, we will consider the subject regarding the object of value, which means in relation of conjunction or disjunction, and the subject operator or subject of doing regarding the performance.

Modalization of the doing, which is the modification of the relation the subject operator with its own doing correspond to the competence for realization of the performance. The competence of the subject operator can have four forms; the must-do, the want-to-do, the can-do, the know-how.

The sanction phase which is the modalization of the utterance modifies the relationship between the subject and object. The state of the subject will be defined according to the event or immanence. If the relationship is positively definite in manifestation and immanence, then we talk about a REAL relationship. If it is negative in two terms, one speaks of a FALSE state. If it is positive and negative events in immanence, we talk about the state of DECEPTIVE. If it is negative and positive event in immanence is called a state of SECRET.

The manipulation is the phase where the subject operator is in the action. The manipulation is an operation of persuasion, characterized by the relationship between the sender and the subject operator, in the cognitive dimension. It serves to make-know and to make-believe and can have four possibilities; the intervention (make-to make), the prevention (make-not to make), to let do (not make- not to make), the non-intervention (not to make-make).

The analysis of the circulation of the object of value as well as that of the states of conjunction or disjunction allows the interpretation of the communication between the subjects according to the transfer of the object. A subject is not a person and an object is not a thing, they are the roles. Several characters can have the same actantial role and the same character several actantial roles. The subject then, is on a mission given by the Sender, which will benefit the Listener. There is also a person who

helps the hero, is called adjuvant, and that puts him obstacles during his quest called the opponent.

The narrative component includes then, the contents of the language, by the succession of states and transformations. The discursive component is the one that describes the form of these contents observed in the narrative component.

The actantial roles and their functions in the text are qualified by the figures which are the units of the stable content. The figures have two aspects, the virtual aspect that includes the work of a dictionary by referring to the memory; and the aspect realized referring to a discourse or to a context.

The figures can be evaluated by a paradigmatic point of view that is by forming a discursive configuration or a syntagmatic configuration by following the path figurative. The path figurative reduced to the discursive roles describe the character, what is called thematic roles.

The superficial level that consists of two components is structured by a logical order. The deep level, whose analysis follows that of the first one, consists to clarify and decode the logic that holds it together.

The semic analysis whose object of analysis is the seme which is the minimal unit of the signification, make the signified return to the semic features. The difference and the opposition between the semes produce the effects of the meaning and the signification. This effects of the meaning define a figure who's decomposition gives us the nuclear semes and the classemes or the contextual semes. The nuclear semes compose the minimal units of the signification who belongs to the lexis, named «the lexeme». The contextual semes or the classemes guarantee the attachment of the figures in the same context.

The isotopy ensures the homogeneity of a message and makes possible the coherence of a subject. The permanence of the minimum features recures and repeats itselfs give coherence to the figuras of the text. This permanence and repetition is called «the redundancy».

Following the distinction between the nuclear semes and the contextual semes, and the function of the concepts of the permanence and repetition, we will distinguish the isotopies in two parts; the semantic isotopy, provided by the

redundancy of the classemes and who allow to disambiguate the utterances produced; and the semiotic isotopy, ensured by the redundancy and the permanence of the nuclear semes, making possible the word games and the metaphors.

The semes articulate and but themselves in a relation of opposition and difference for getting organized in a whole around a message. The model created to define these relationships is represented by a scheme called "The Semiotics Square."

The semiotic square is the establishment of a relationship of opposition by the articulation of two elements on the same semantic axis. For example, the opposition man/woman based on semantic axis "human". This game of opposition is formulated by a system of relation of opposition; which is the relation established between man/woman, and non-man/non-woman; and also a relation of hierarchy, which is the relation between man/woman with a semantic axis called «human».

The model thus constructed can be considered as the basic structure of the meaning and organizes three kinds of relations in logic-semantic order: the relation of contradiction, the relation of contrariety, the relation of implication.

The Greimasian methodology based on relations of opposition and difference by establishing the smallest units of the semiotic system and arriving at the superficial level, ends with the creation of the semiotic square which can be regarded as the seed of the structure. After representing this method we then moved to its application on the film we chose to analyze.

The objective of our work was to show that the Greimasian method is applicable to each signifier whatever its structure or nature. The definitions and explanations that we used in the analysis showed us the utility and the necessity of a methodology in a systematic work aiming the scientific objectivity.

The film we chose to analyze is a film by Luc Besson, the French director known for his films "Leon", "Nikita", "Jean d'Arc." Our film is called Angel-A, made in 2004 and tells the story of an Algerian man living in Paris by hiding his scams with his so-called work, its so-called kindness and his supposedly being. As in other famous films of the director, our hero is saved by a figure of a strong woman at the end of a journey divided in two.

Unfortunately we did not get a chance to find the script, even if we have written many times to the offices of companies who produced the film. To compensate that, we have written the subtitle of the film by enriching it the description of the attitudes, facial expressions and body language of the characters for being able to see and feel the flow of the story. As we watched the movie on its DVD, we were not obligated to segment it, since it was already segmented in twelve sequences in total.

We divided the practical part in two levels following the Greimasian method; the superficial level and the deep level.

We treated the superficial level by combining it with the classical schema narrative of Paul Chevrier. We then divided the plot cinematic into five sections, which we have explained and classified by placing them into the schema.

The first two sequences of the film, with their six scenes form the starting point of the plot, where we meet the main character, his routine and his impasse.

The four sequences that follow, by their four scenes contain events of provocation showing the course of the plot by preparing the sequel of the journey of the main character by questioning various objects of value at the beginning of their circulations between different characters in the story.

The turnaround of the situation, realized by the gain of the consciousness of our hero consists in one sequence of one scene, which is the seventh, and which introduces into the plot a different aspect of what is real or surreal.

The completion of the performance, following the events of resolution, is made in three sequences of three scenes that follow. The events of this sequence prepare the total resolution and unification of all the dichotomies that will take place in the next section.

The last two sequences with its three scenes consists the closure of the program, the resolution of the plot and the unification of all oppositions, all differences, all dichotomic elements until now discovered. A total balance is established in this last sequence, internally and externally.

We also analyzed the component narrative and the component discursive in this part of the application of the method. The plot cinematic which we have studied the structure is a story that evolves from a state of disjunction to a state of conjunction, in a situation of the TRUE and realizing the following narrative programs;

-The confrontation of reality.

-The acceptance of reality.

The study of the deep structures is to say the dynamics that define the figurative paths and the narrative programs, forming the superficial structures of the text cinematographic. We then stabilized the figurative path and the figures in whose organization prepares the dominant idea of the film narrative. The figurative paths that we have developed in the first place are "lie", "disequilibrium", "weakness", and "flight". These give us the semic oppositions such as; / honest / vs / dishonest / and / inside / vs / outside /.

Following the semic oppositions, we noted the semiotic isotopes where the effects of the meaning derived as; individual / economic / relational.

The oppositions of the semiotic registers will be followed by the spotting of the semantic isotopy which makes possible and ensures the consistency of demonstration of registers of the meaning. Taking into account the semic oppositions and the semiotic isotopies, we have stabilized the semantic isotopy as equilibrium/disequilibrium.

The gathering of the oppositions stabilized in such with the differential character of the semantic values, thereafter is projected on the semiotic square. We must recall that we have indicated two narrative programs that perform successively, "the confrontation of reality" and "the acceptance of reality." We can therefore summarize the reading of the semiotic square as follows:

- / Non-equilibrium / \rightarrow / disequilibrium /: This passage is realized by the narrative operations of "troubles" of Andre who owed money "throughout Paris." He lies, and he is not respected.

- / Disequilibrium / → / non-equilibrium /: This passage is realized by the narrative operations as the "research" of flight of André. American justice, the French justice, the religion and then death.

- / Equilibrium / → / non-equilibrium /: This passage is realized the narrative operations of the "flight" of André. He was lying himself and was not accepting anything.

- / Non-equilibrium / → / equilibrium /: This passage is realized by the narrative operations of "introspection" of André, which leads him to his purification and liberation.

Our work ends in a state of conjunction, where Andre confronts himself, accepts himself, and mixes with his opposite, ending up in balance.

The structural method described and applied to the film Angel-A by Luc Besson, is the formula of decoding the meaning constructed, hidden and shown. No doubt, an analysis cinematic by its multidimensionality demand a work much more deeply accomplished. We only realized the textual analysis to uncover the structure of the meaning, the essential of the movie Angel-A, that we could diversify and deepen following the different objectives, depending on the specific method, without ever losing our scientific objectivity.

ÖZET

Luc Besson'un Angel-A Filminin Yapısalcı Çözümlemesi

«Luc Besson'un Angel-A filminin yapısalcı analizi» adlı bu çalışmamız, Julien Algirdas Greimas'ın göstergebilimsel yapısalcı çözümleme yönteminin kuramsal açıklamasını ve bu yöntemin Luc Besson'un 2004 yılında yönettiği Angel-A adlı film üzerinde uygulamalı olarak gösterimini içermektedir.

Bir sosyal bilim olarak özerk kimliğini ünlü İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure'un çalışmaları ile kazanan Yapısalcı Dilbilim, çözümleme ve uygulamaları nesneye eşzamansal yaklaşımın gerekliliği üzerine kurulmuş birçok yan disiplini kapsamaktadır. Bu gereklilik beraberinde, bir çözümlemecide çalışmaları esnasında muhakkak bulunması gereken bilimsel nesnelliği getirir.

Yapısalcı Dilbilim'in yan disiplinlerinden biri olan Göstergebilim, çalışmalarını Danimarkalı karşılaştırmalı dilbilimci Louis Hjelmslev ve Rus uygulamalı yapısalcı dilbilim çözümcüsü Vladimir Propp'un yöntemlerini temel alarak şekillendiren Litvanya asıllı dilbilimci Julien Algirdas Greimas tarafından geliştirilmiştir. Bu yöntem, dilbilimin eşzamanlılık prensibini benimseyerek, yapısalcılığın ikileşik karakterini birinci plana oturtan bir çözümleme yöntemidir.

Bir sistemin işleme yapıasını oluşturan öğeleri arasındaki karşıtlık ve farklılık ilişkileri ile mümkündür. Greimas'ın bilimsel kuramının ikileşik karakteri bu temel ilişki biçimi üzerine kuruludur.

Çalışmamızın birinci bölümünde, bu çok geniş alanda nispeten sabit bir duruş belirleyebilmek adına, özellikle kavramların tanımlamaları ve bu tanımların aktarımı üzerinde durduk. Hedefimiz anlamı kendi içinde ve kendi için incelemek olduğundan Larousse ve Açıklamalı Dil Kuramı Sözlüğünden faydalandık.

Kavram açıklamalarını, kuramların olası uygulama biçimlerini ve bizim bu çalışmamızda gerçekleştirdiğimiz şekliyle, yani belli bir film üzerinde tatbikini temel alarak, genelden özele ilerleyecek biçimde aktarmayı tercih ettik. Bunu takiben, kullandığımız yöntemlerin tanım ve anlatımlarını yaparak, son olarak bu yöntemlerin uygulanışının bir film üzerinde gösterimini gerçekleştirdik.

Birinci bölümde açıkladığımız yöntemler, Paul Chevrier'nin Vladimir Propp'un «Masalın Biçimbilimi» adlı kitabında yayınlanan çalışmalarından sinemaya uyarladığı Klasik hikâyenin şeması ve bu şemanın açıklaması ile başlamaktadır.

Paul Chevrier «Anlatımsal Sinemanın Dili» adlı kitabında, Vladimir Propp'un klasik hikâyenin şeması ile Julien Algirdas Greimas'ın göstergebilimsel yapısalı kuramını birbirleriyle ilişkilendirip derlemiş ve bu çalışmasını sinemaya uyarlamıştır.

Paul Chevrier'nin klasik hikâye şeması, birbirlerine temel durumların dönüşümü ile bağlı ve şu şekilde sınıflandırılıp adlandırılmış evrelerden oluşur: sistemin, düzenin açığa çıktığı üç alt bölümlük birinci kısım, serim; girişin, öndeyişin yapıldığı başlangıç durumu ve dramatik düğüm; karakterin görevinin gerçekleştirilmesi esnasında kullanması gereken bilgi ve yetileri edindiği olay örgüsü; karakterin o güne dek reddettiği gerçekleri görüp kabullendiği, hikâyenin çözüm aşamasını hazırlayan bilinçlenme süreci ve sonuç, son durum ve sonsözden oluşan, çözüm olayları ve görevin başarı ile sonuçlandığı son kısım.

Çalışmasının ikinci kısmında Paul Chevrier, bir metnin zenginliğinin, metin içerisindeki karakterlerin psikolojik ve işlevsel derinliğinin artırılması ile doğru orantılı olduğunu savunan, Greimas'ın Eyleyenler Modeli'ni kullanmaktadır. Greimas karakterleri rol ve işlevlerine göre şu şekilde sınıflandırır: özne ve nesne; gönderen ve gönderilen, yardımcı ve düşman. Tüm bu metinsel şahısların üzerinde Greimas'ın göstergebilimsel yöntemini tartışırken detaylı bir şekilde durduk.

Greimas göstergebilimsel çözümlümü iki yapısal düzlemde incelemektedir; yüzeysel yapı ve derin yapı. Yüzeysel yapının kendi içinde anlatısal ve söylemsel olmak üzere iki unsuru vardır. Derin yapıda ise bağlantılar ağı ve ardışık işlem düzlemleri olarak sınıflandırılmış anlamsal değerlerden bahsedilmektedir.

Yüzeysel yapının anlatısal unsuru, bir karakterin farklı durumları arasındaki ayrımı, yani durum ve değişimlerin anlama kaynaklık eden karşıtlık ilişkilerini inceler. «Olmak» tipi fiiller ile ifade edilen durum sözceleri öznenin değer nesnesine göre bir birleşme veya ayrışma durumunu içerir. Durum değişimi sonucunda ulaşılan her yeni konum «yapmak» tipi bir fiille gerçekleştirilir ve yeni bir değişimin getireceği bir başka konuma hazırlık teşkil eder. Bu noktadan hareketle, anlatısal unsurun incelenmesi süresince bir metnin farklı bölümlerini birbirine bağlayan durum değişimlerinin ardışık dizilim kodlarını çözümleyeceğiz.

Anlatısal unsurda, art arda gelen durum deęişimleri dört bölümde incelenir; edim, edinç, yaptırım, eyletim.

Edim, «yapmak» tipi işlemleri içerir ve durum deęişimlerini gerçekleştirir. Bu noktada, durum öznesi deęer nesnesine dayandırılarak konumlandırılıp, nesne ile birleşme veya ayrışma ilişkisi üzerinden önem ve yeri belirlenirken, dönüştürücü işlem öznesi veya yapmak öznesi edime dayandırılarak belirlenmektedir.

Dönüştürücü işlem öznesinin kendi yapmak hali ile ilişkisinin nitelemesi olan yapmak kipleştirilmesi edimin edincine tekabül eder. Dönüştürücü işlem öznesinin edincinin dört biçimi vardır; yapmak zorunda olmak, yapmak istemek, yapabilmek, yapmayı bilmek.

Durum öznesinin kipleştirilmesi olan yaptırım, özne ile nesne arasındaki ilişkiyi deęiştirir. Öznenin durumu görünürlük (manifestation) veya içkinlik (immanence) üzerinden tanımlanır. Söz konusu ilişki görünürde ve içkinlikte olumlu tanımlanmış ise DOĞRU bir ilişkiden söz edilir. Görünürde de içkinlikte de olumsuz ise YANLIŞ bir ilişkiden, görünürde olumlu, içkinlikte olumsuz ise YALAN, görünürde olumsuz, içkinlikte olumlu ise SIR bir ilişkiden söz edilir.

Eyletim dönüştürücü işlem öznesinin eyleme geçtięi evredir. Eyletim, gönderici öznenin gönderilen özne üzerinde bilişsel boyutta gerçekleştirdięi, amacı yapmayı bildirmek, yapmaya inandırmak olan bir ikna işlemidir. Toplam dört adet eyletim biçimi vardır; müdahale (yaptırmak), engelleme (yaptırmamak), yapmaya bırakmak (yaptırmamayı yaptırmamak), ve müdahale etmemek (yaptırmamayı yapmak).

Deęer nesnesinin dolaşımının, yani nesne ile birleşme veya ayrışma durumlarının çözümlemesi, nesne ve/veya nesnelerin aktarımı üzerinden öznel arası ilişkinin yorumlanmasını mümkün kılar. Özne ille bir kişi, nesne ise bir şey olacak diye bir kaide yoktur. Bu iki unsur birer roldür. Birçok kişi aynı eyleyen işlevini yürütebilirken, tek bir kişi birden fazla eyleyen işlevini üstlenebilir. Özne, bu durumda, gönderilenin kârlı çıkacağı gönderen tarafından verilen bir görevdedir. Hikâyenin bir de kahramana destek olan bir yardımcısı ve görevi süresince önüne engeller çıkaran bir düşmanı mevcuttur.

Anlatısal unsur durum ve dönüşümlerin ardışık dizilimini incelerken, söylemsel unsur bu dizilimin içeriğinin biçimsel çözümlemesini yapar. Metin

içerisindeki eyleyen rolleri ve işlevleri, sabit içeriğin birimleri olan kavramlar tarafından nitelenir. Kavramlar sanal ve gerçek olmak üzere iki yönlü değerlendirilir. Kavramların sanal yönü hafızaya gönderme yaparak sözlüklerin yerine getirdiği görevdir. Gerçek yönü ise bir kavramın belirli bir bağlamda yer alması, konumlandırılmasıdır.

Kavramları dizisel bir bakış açısı ile yani söylemsel biçimleri oluşturarak veya dizimsel bir bakış açısı ile yani kavramsal düzgüyü oluşturarak değerlendirmek mümkündür. Kavramsal düzgüler söylemsel rollere indirgenerek karakterin niteliklerini belirler, buna tematik roller denir.

Mantıksal bir düzen çerçevesinde yapılandırılmış iki unsura ayrılan yüzeysel yapının çözümlemesini, söz konusu düzeni bir arada tutan bu mantığın anlaşılabilirliğe çıkarılmasını bünyesinde bulunduran derin yapının çözümlemesi izler.

Çözümleme nesnesi en küçük anlambirimi olan, anlambirimcik çözümlemesi, gösterilenleri anlambirimsel ayırt edicilere dönüştürür. Anlambirimcikler arasındaki farklılık ve karşıtlık ilişkileri anlamı ve anlamsal etkileri meydana getirir. Bu anlamsal etkiler, ayrışımı çekirdeksel nitelikli anlambirimcikleri ve kümebirimleri oluşturan kavramları tanımlarlar. Çekirdeksel nitelikli anlambirimcikleri sözlükbirimlerini oluşturur. Kümebirim veya bağlamsal anlambirimcikler kavramların aynı kontekst içerisinde birbirleriyle ilintilendirilmesini sağlar.

Yerdeşlik (isotopie) bir iletinin türdeşliğini temin eder ve bir sözü tutarlı kılar. Kendini yenileyen ve yineleyen en küçük özelliklerin devamlılığı, metnin kavramlarına tutarlılık katar. Bu devamlılık ve yinelemeye «artık bilgi» (redondance) denir.

Çekirdeksel nitelikli anlambirimcikler ve kümebirimlerin ayrımını ve sürerlik ve yineleme kavramlarının işlevlerini göz önüne alarak, yerdeşliği ikiye ayırırız; iletilerin anlam bulanıklığını ortadan kaldıran kümebirimlerin sürerliği ile sağlanan anlamsal yerdeşlik (isotopie sémantique); ve kelime oyunları ve eğretilmeleri mümkün kılan artık bilgi ve çekirdeksel nitelikli anlambirimciklerin sürerliğiyle sağlanan göstergebilimsel yerdeşlik (isotopie sémiologique).

Anlambirimcikler bir bütün içerisinde ve bir bildiri çevresinde düzenlenerek, birbirleriyle karşıtlık ve farklılık ilişkileri kurup, birbirlerine eklemlenirler. Bu

ilişkileri tanımlayabilmek için oluşturulan şemaya « Göstergebilimsel Dörtgen» adı verilir.

Göstergebilimsel dörtgen, iki ögenin aynı anlambilimsel eksen çevresinde birbirlerine eklenerek bir karşıtlık ilişkisi kurması ile oluşturulur. Örneğin, kadın/erkek karşıtlığı «insan» anlambilimsel karşıtlığı çevresinde temellenir. Bu karşıtlık, kadın/erkek ve kadın olmayan/erkek olmayan arasında olduğu gibi bir karşıtlık ilişkisi sistemi ile ifade edilebileceği gibi, kadın/erkek ilişkisinin anlambilimsel eksen ile olan bağlantısı gibi sıralıdüzensel (hiérarchique) bir ilişki sistemi ile de ifade edilebilir.

Bu şekilde yapılandırılan söz konusu dörtgen anlamın temel yapısı olarak kabul edilir ve öğeleri arasında üç mantıklı-anlambilimsel ilişki kurulabilir: altanamlılık ilişkisi, çelişiklik ilişkisi ve karşıtlık ilişkisi.

Göstergebilimsel sistemin en küçük biriminde karşıtlık ve farklılık ilişkileri üzerinde kurulmaya başlayarak yüzey yapıya ulaşan Greimas'ın göstergebilimsel metodolojisi, yapının çekirdeği olarak kabul edilebilecek göstergebilimsel dörtgenin ortaya konması ile tamamlanır. Yöntemin anlatım ve tanıtımını tamamladıktan sonra uygulama için seçtiğimiz filmin çözümlemesine geçtik.

Çalışmamızın hedefi, Greimas'ın göstergebilimsel çözümleme yönteminin yapısı ve/veya doğası her ne olursa olsun, her anlam bütününe uygulanabilirliğini göstermektir. Çözümlememiz süresince kullandığımız tüm tanımlama ve anlatımlar bize bilimsel gerçekliği hedef almış her sistemli çalışmada bilimsel metodolojinin gereklilik ve vazgeçilmezliğini bir kez daha göstermiştir.

Çözümleme için seçtiğimiz film, «Léon», «Nikita», «Jean d'Arc» gibi filmleriyle tanınmış Fransız yönetmen Luc Besson'un, 2004 yapımı Angel-A filmidir. Film, Paris'te yaşayan Cezayir asıllı bir adamın başta kendine karşı sürdürdüğü sahtekârlığını, sözde işleri, sözde nezaketi ve sözde varoluşu ile maskeleymesi ve bu maskenin bir noktadan sonra, kontrolü dışında hayatından kayıp düşmesini anlatmaktadır. Yönetmenin bilinen diğer çalışmalarında olduğu gibi, bu filmde de kahramanın çatallanan bir yolcuğunun güçlü bir kadın karakter tarafından kurtarılması söz konusudur.

Filmin yapım şirketine, yönetmenin kendi firmasına, hatta kendisine birçok kereler yazılmış olmasına karşın, ne yazık ki senaryoya ulaşma imkânını bulamadık. Bu noksanlığın telafisini sağlayabilmek için, filmin alt yazılarını karakterlerin davranış, mimik ve vücut dillerinin sözel anlatımı ile zenginleştirerek, film metninin gelişim ve ilerlemesindeki duygu ve düşünce akışını vermeye çalıştık. Filmi DVD üzerinden izlediğimizden toplam on iki kesitlik bölümlenmesini biz yapmadık.

Yöntemin uygulama kısmını, Greimas'ın metodolojisini örnek alarak yüzeysel yapı ve derin yapı olmak suretiyle ikiye böldük.

Film metninin yüzeysel yapısını, Paul Chevrier'nin klasik metin şemasını Greimas'ın göstergebilimsel analiz yöntemine eklemeyerek inceledik. Filmi beş kısma ayırıp açıklayarak, parçaları söz konusu şemanın düzenine göre sınıflandırıp yerleştirdik.

Filmin ilk iki kesiti, içerdiği altı sahne ile başkarakter André Moussha'nın içinde bulunduğu rutin ve çıkmaz durumun tanıtımı ile hikâyenin serim kısmının başlangıcını oluşturmaktadır.

Ardından gelen dört kesit, içeriklerindeki dört sahne ile hikâyenin akışını etkileyen olayların geliştiği, başkarakterin yolculuğunun devam sürecini hazırlayan ve farklı değer nesnelere hikâyenin değişik karakterleri arasındaki dolaşımının başlangıcını oluşturmaktadır.

Hikâyenin dönüşüm noktası tek sahnelik yedinci ve tek kesiti kapsayan bir sürede kahramanımızın o güne dek yüzleşmekten kaçtığı, reddettiği ve yalan ile örttüğü kendi gerçekliği ile yüzleşmesi ve film metninin gerçeklik ve/veya gerçeküstülük bağlamında farklı ve yeni bir düzleme taşınmasıdır.

Çözüm olaylarını takiben gerçekleşen edimin tamamlanması durumu, hikâyenin dönüşüm noktasını oluşturan yedinci kesitin ardından gelen üç sahnelik toplam üç kesitte meydana gelmektedir. Bu kesitin kapsadığı olaylar, film metninin bütünsel çözümünü ve film içeriğinin tüm ikileşimlerinin birleşmelerinin gerçekleşeceği bir sonraki kısma geçiş sürecini hazırlamaktadır.

Toplam üç sahnelik son iki kesit filmin olay dizgesinin kapanışını, olay örgüsünün çözümünü ve o ana dek ortaya atılmış tüm karşıtlıkların, tüm farklılıkların, tüm ikileşik unsurların birleşip bütünleştiği final bölümü

kapsamaktadır. İçsel ve dışsal, bütünsel bir denge son iki kesit ile film metnine hâkim olmaktadır.

Yöntem uygulamasının bu bölümünde aynı zamanda anlatısal ve söylemsel unsurların çözülümünü de gerçekleştirdik. Yapısı üzerinde çalıştığımız filmin metni, değer nesnesi ekseninde değerlendirildiğinde ayrışık durumdan, birleşik duruma geçişin DOĞRULUK konumunda gerçekleştiği bir anlatı düzenine sahiptir. İki aşamalı bu anlatı düzeninin aşamaları aşağıdaki gibidir:

- Kendi gerçekliği ile yüzleşme.

- Kendi gerçekliğini kabul etme.

Kavramsal dizge ve anlatı düzenini belirleyen devimlerin açığa çıkarılması film metninin yüzeysel yapısını oluşturan derin yapının incelenmesine dayanır. Bundan hareketle, film metninin baskın fikrinin derlemesinin yapılmasını sağlayan kavramları ve kavramsal dizgeleri sabitledik. İlk aşamada belirlediğimiz kavramsal dizgeler şunlardı, «yalan»; «dengesizlik»; «zayıflık»; «kaçış». Bunlar ise bize şu anlambirimcik karşıtlıklarını (opposition sémique) verdi; /dürüst/ vs /düzenbaz/ ve /içerisi/ vs /dışarı/.

Anlambirimcik karşıtlıklarını takiben anlam etkilerini doğuran göstergebilimsel yerdeşlikleri belirledik; bireysel/ekonomik/ilişkisel.

Göstergebilimsel kayıtların karşıtlıklarını, anlam kayıtlarının yayılma ve tutarlılığını mümkün kılan ve sağlayan anlambilimsel yerdeşliklerin tespit edilmesi izlemektedir. Anlambirimciklerin karşıtlıklarını ve göstergebilimsel yerdeşlikleri göz önüne alarak, anlambilimsel yerdeşliği denge/dengesizlik olarak sabitledik.

Karşıtlıkların anlamsal değerlerin ayrımsal karakteri tarafından bu şekilde derlenmesi, çalışmanın devamında göstergebilimsel dörtgen üzerine yansıtılır. Hatırlanması gereken bir unsur da film metninin akışında iki art arda gelen anlatısal düzlemi tespit etmiş olduğumuzdur; «kendi gerçeği ile yüzleşme»; «kendi gerçeğini kabullenme». Bu son bilgilerden hareketle, göstergebilimsel dörtgenin okunuşunu şu şekilde özetleyebiliriz:

-/denge değil/→/dengesizlik/ : Metnin bu kısmını «tüm Paris'e» borcu olan André Moussha'nın içinde bulunduğu sıkıntılı süreçte gerçekleştirdiği anlatısal

işlemler oluşturmaktadır. André yalan söyler, insanları dolandırır ve kimseden saygı görmez.

- /dengesizlik/→/dengesizlik değil/ : Metnin bu kısmında André kaçış «arayışı» gerçekleşir. Önce Amerikan adaletine, sonra Fransız adaletine, sonra dine, en sonunda ise ölüme sığınır.

- /denge/→/denge değil/ : Metnin bu kısmı André'nin kendi gerçeğinden «kaçış»ı için gerçekleştirdiği anlatısal işlemlerden oluşur. Kendine dahi yalan söyler, ve yaptığı hiçbir şeyi hata olarak kabul etmez.

- /dengesizlik değil/→/denge/ : Metnin bu kısmı André'nin «içebakış» sürecinde içinden geçtiği anlatısal işlemleri konu alır. Tüm bu işlemler O'nu arınma ve özgürleşmesine götürecektir.

Çalışmamız değer nesnesine istinaden bir birleşme durumu ile son bulur. André kendi ile yüzleşir, kendini kabullenir ve karşıtı ile karışıp bütünleşerek kendini bir denge durumunda yeniden bulur, yeniden doğar.

Anlatıp Luc Besson'un Angel-A isimli filmi üzerinde uyguladığımız yapısalcı göstergebilimsel bu yöntem, inşa edilen, gizlenen ve belirlenen anlamın çözüm formülüdür. Bir film analizinin çokboyutluluğu ve çokkatmanlılığı ile gerçekleştirdiğimiz bu çalışmadan çok daha derin bir çözümlenmeyi gerektirdiği muhakkaktır. Bizim burada yaptığımız, Angel-A'nın anlamsal yapısını, çekirdek yapısını, film metninin çözümlenmesini temel alarak gerçekleştirmektir. Bu çözümlenmeyi, hiçbir koşulda bilimsel nesnellikten uzaklaşmamak kaidesi ile farklı yöntem ve metodolojiler ile çeşitlendirmek her daim mümkündür.

INTRODUCTION

L'homme a besoin de regarder et de saisir au delà de ce qu'il voit; de le décoder de le comprendre et de le reproduire par ses instincts de survie. La compétence de l'homme sur le savoir qu'il obtient suivant ses instincts, sa capacité et ses méthodes, se combine par son besoin de contrôler son environnement, et même le monde parfois, en remplissant enfin, les livres d'histoires, de philosophies et les travaux de sciences.

Depuis des siècles, plusieurs civilisations sont nées, sont disparues; ainsi que plusieurs théories sont détériorées, plusieurs d'autres sont créées. L'industrialisation et le développement de la technologie ont produit de nouvelles dimensions dans la science, dans les systèmes politiques internationaux, dans les sociétés et aussi dans l'art. Pourtant, même si sa forme est changée le besoin de s'exprimer, le besoin d'être compris et de comprendre n'est jamais changé.

L'articulation et la contribution des nouveaux domaines aux sciences préexistantes ont enrichi et varié les approches aux divers champs de recherches. Particulièrement après que l'homme s'aperçoit son insuffisance et sa manque de savoir dans sa recherche de vérité, les branches scientifiques jusque-là négligées sont mises au développement.

La linguistique structurale, fondée par Ferdinand de Saussure, le linguiste suisse au début du vingtième siècle cherche à éclairer la langue, en l'étudiant en elle-même et pour elle-même; par sa propre terme «synchroniquement» afin de ne pas perdre l'objectivité scientifique de la linguiste. L'expression langagière, ainsi soumise à une opération de déconstruction fait naître plusieurs autres domaines de recherches au jour.

La structure, par sa nature, est le squelette, l'organisation d'un système pour former le tout dont elle fait partie. Suivant cette définition, ça serait convenant de dire que de faire une analyse structurale d'un sous-domaine, comme l'analyse cinématographique en étant un sous domain de l'analyse artistique, est un pas initial

pour avancer vers l'analyse d'un domaine qui serait lui, un sous-domaine d'un plus vaste domaine.

Une analyse structuraliste est, suivant cette perspective, à la recherche d'une signification dans un océan de sens; un applicateur d'une méthode scientifique qui va profiter de tous les domaines de recherches scientifiques si nécessaire pour décomposer son objet de recherche, pour le décoder et ensuite le recomposer.

Dans notre travail, sur le film *Angel-A* de Luc Besson, réalisé en 2004 nous avons fait un pas initial à une analyse sémio-structurale. C'est un pas initial, parce que nous avons dû limiter notre travail par un nombre de page et par un cadre académique spécifique. Sinon nous aurions dû aussi parler des éléments historiques, politiques, quotidiens, même architecturale, qui ont contribué à l'organisation de l'énoncé réalisée; aussi que le choix des costumes, le choix des couleurs, et aussi le choix de ville.

Nous avons combiné la méthode d'analyse sémio-structurale de Greimas, inspirée de celle de Vladimir Propp, le linguiste russe célèbre par sa «*Morphologie du Conte*» et le schéma du récit classique adapté au cinéma par Paul Chevrier dans son livre «*Le Langage du Cinéma Narratif*». Suivant ce travail notre objectif était de mettre au jour la structure générale du récit et de faire une analyse structurale sémiotique plus détaillée pour comprendre comment la structure générale était organisée.

Nous avons déjà indiqué que de faire une analyse structurale c'est de mettre au jour le «comment» de la structuration d'une construction significative. Cela veut dire que le contenu ne serait pas notre domaine de recherche principal mais comment ce contenu est-il structuré, ou bien par les termes saussuriennes d'une façon synchronique.

L'isolation du texte des éléments extérieurs est suivie par la mise au jour de sa structure. Les éléments intérieurs d'un système s'organisent suivant la réunion de leurs traits de ressemblance et de leurs traits opposants. Donc décoder un système serait possible par la mise au jour de ses éléments inférieurs, les relations entre ses éléments et les liens qu'ils entretiennent par le tout dont ils font partie.

Julien Algirdas Greimas, vécu entre 1917-1992, influencé par les travaux de Vladimir Propp, de Claude Lévi Strauss et de Ferdinand de Saussure, a adapté les principes du structuralisme à la sémiotique. Le cours de ses travaux le mène au

«carré sémiotique», un modèle constitutionnel basé sur le principe binariste. Selon ce principe dont les critères remontent à Strauss, la signification est possible par l'opposition de deux éléments principaux et un texte c'est l'enchaînement des passages qui préparent la réalisation de cette opposition.

Greimas, dans sa méthode compose le récit en deux niveaux; le niveau surface et le niveau profond. Le niveau surface est formé des successions d'états et de transformations; la composante narrative. Et l'enchaînement des effets de sens, la composante discursive. Pour le niveau profond, c'est la mise au jour des articulations entre les sèmes nucléaires, les classèmes, les isotopies, sémantiques et sémiologiques et enfin la constitution du carré sémiotique.

Nous avons ajouté aussi dans notre travail, le schéma du récit classique adapté au cinéma par Paul Chevrier dans son œuvre intitulé «Le Langage du Cinéma Narratif». Ce choix consiste au fait que la théorie sémio-structurale de Greimas se base sur les travaux de Vladimir Propp et que Paul Chevrier en combinant les deux méthodes et en le schématisant d'une façon générale.

Comme chaque récit filmique raconte une histoire, et chaque histoire est formé des transformations d'états, quand on raconte une histoire on est obligé de la développer par une situation initiale, un déroulement et une situation finale. L'utilisation du schéma classique était nécessaire afin de mettre au jour sa structure générale d'où on a essayé d'approfondir l'éclaircissement de son code, de son système par la méthode greimassienne.

Les méthodes que nous avons utilisées au cours de notre travail peuvent être appliquées à toutes sortes de structure significative écrite, non-écrite. Mais nous avons choisi consciemment le film *Angel-A* de Luc Besson.

La raison pour laquelle nous avons fait ce choix est basée sur le principe binaire ou dichotomique de l'analyse structurale, parallèlement au paramètre principal du film *Angel-A* qu'on a déterminé en tant que «la dichotomie».

Le caractère dichotomique du film dérive tout d'abord de la sélection de la couleur; noir et blanc. Aussi, les personnages principaux sont un homme et une femme. L'homme est d'origine orientale et la femme est d'origine occidentale. La femme est blonde taillée, par les traits de caractère masculins; l'homme est brun, de petite taille, par les traits de caractère féminins. La femme est belle, l'homme est laid. La femme est rationnelle, l'homme est sentimental. La femme est forte,

l'homme est faible. La femme est « surréelle » (ange), l'homme est « réel » (humain).

Une autre raison de notre choix c'est que chaque élément dichotomique, d'abord tombe dans un déséquilibre, ensuite se laisse dans un état de combat et enfin dans un équilibre. Comme chez le fameux symbole du serpent L'Ouroboros qui se mord la queue, ce film est une représentation convenante au cercle vicieux de la vie qui commence et qui se termine par les mêmes événements pour chaque vivants; la naissance et la mort.

La dichotomie qui est la recherche de l'équilibre est alors le code initial de notre film aussitôt que celui de la méthode structuraliste. L'établissement de l'équilibre à la fin du film, suivant les combats individuels de chaque personnage, représente alors le trajet de tout le monde qui a vécu, qui vit et qui vivra.

L'homme poursuit la signification pour sa survie. Analyser le sens est l'une des voix fondamentales pour d'abord la compréhension interne ensuite externe. L'essentiel est de se mettre sur le point d'équilibre de l'interne et de l'externe et aussi de toutes les dichotomies dans lesquelles est construite la cosmologie.

Angel-A est une représentation cinématographique que nous venons d'essayer de décoder sa structure pour pouvoir nous approcher un pas de plus à la structure du grand dessin dont nous aussi nous faisons une partie.

Avant de finir notre introduction, pour résumer tout ce que nous avons dit jusqu'à maintenant, et nous allons dire dans les pages suivantes, jetons un coup d'œil à ce qu'a dit Zosime de Panopolis, l'alchimiste grec vécu au troisième siècle:

«Le minéral donne et la plante reçoit; les astres donnent et les fleurs reçoivent; le ciel donne et la terre reçoit; les coups de foudre donnent le feu qui s'élance. Dans l'autel en forme de coupe, toutes choses s'entrelacent, et toutes se dissocient: toutes choses s'unissent; toutes se combinent; toutes choses se mêlent, et toutes se séparent; toutes choses sont mouillées, et toutes sont asséchées; toutes choses fleurissent et toutes se déflorent. En effet, pour chacune c'est par la méthode, par la mesure, par la pesée exacte des quatre éléments que se fait l'entrelacement et la dissociation de toutes choses; aucune liaison ne se produit sans méthode. Il y a une méthode naturelle, pour souffler et pour aspirer, pour conserver les classes stationnaires, pour les augmenter et pour les diminuer. Lorsque toutes choses, en un mot, concordent par la division et par l'union, sans que la méthode soit négligée en

rien, la nature est transformée ; car la nature, étant retournée sur elle-même, se transforme: il s'agit de la nature et du lien de la vertu dans l'univers entier.»

Zosime de Panopolis (3ème Siècle)

CHAPITRE 1- LES NOTIONS PRINCIPALES

Une Analyse Structurale du Film Angel-A de Luc Besson, ainsi déterminé le titre de notre travail porte en lui un corpus de la tâche qu'on réalisera dans les pages suivantes; avant laquelle il faut bien éclairer les notions principales qui vont nous diriger au cours de ce travail.

1.1. La structure

Une analyse structurale initiée, en linguistique, par les travaux de Ferdinand de Saussure, le linguiste suisse célèbre vécu entre 1857-1913, qui pour la première fois considère la langue en tant qu'un système, un ensemble de cohérence et de dépendance interne; guide le chercheur à examiner la notion de structure.

1.1.1 Le système

Pour comprendre la notion de structure, on doit connaître ce qu'est un système dont parlait Ferdinand de Saussure. Pour éviter toute sorte d'imprécision au sens sémantique, puisqu'on est à la recherche de l'objectivité scientifique; ça ne serait pas inconvenient de se référer au grand dictionnaire Larousse, ni celui de la Théorie du Langage de Greimas et de Courtès qui peut être accepté en tant que le consensus des définitions des concepts en linguistique.

Pour aller du plus facile au complexe, si on peut dire; le Larousse Illustré définit le système ainsi:

«Ensemble d'éléments considérés dans leurs relations à l'intérieur d'un tout fonctionnant de manière unitaire.»

Ce dont, on doit retenir qu'un système est un tout fonctionnant décomposable en ses éléments inférieurs en prenant en considération leurs relations internes de l'ensemble dont ils font partie.

Tandis que, Le Dictionnaire Raisoné de la Théorie du Langage de A. J. Greimas, et J. Courtès définit le système de la manière suivante:

«Pour F. De Saussure, le terme système lui permet de définir le concept de langue (= le système signes), dans la mesure où, traditionnellement, il dénomme un tout cohérent dont les éléments dépendent les uns des autres. Saussure a enrichi le concept de langue-système en le considérant d'abord comme un ensemble de champs associatifs dont les termes entretiennent entre eux des rapports associatifs mettant en évidence les ressemblances qui les unissent et les différences qui les opposent.¹ »

1.2. La linguistique structurale

Toute organisation représentant une cohérence interne expressive est un système. Et puisqu'on parle d'un système et de ses éléments en contribution du fonctionnement du tout dont ils font partie et des relations de ceux-ci un à un et par le tout en question, on doit parler de la notion de structure dont la définition –en linguistique- est faite de la façon suivante dans le Larousse Illustré:

«La manière dont les unités linguistiques s'agencent entre elles en un système ordonné de règles qui décrivent à la fois les unités et les relations qu'elles entretiennent entre elles.»

Cette définition va nous guider à conclure que dans une structure quoiqu'elle soit, ce qui importe n'est pas seulement les unités mais les rapports entre ses unités; le comment et le pourquoi de ses rapports autour d'une axe de dépendance et d'opposition. En linguistique qui comprend plusieurs autres sous-disciplines qui sont eux-mêmes des systèmes autonomes, une analyse structurale serait possible qu'en décodant les unités caractéristiques de ces sous-disciplines, et leurs relations d'opposition entre eux et par le tout du système.

Algirdas Julien Greimas, dans Le Dictionnaire Raisoné de la Théorie du Langage définit la notion de la structure en insistant sur l'adéquation de préciser les éléments constitutifs de ce concept en cadre de la linguistique structurale; qui par Louis Hjelmslev est considéré comme une entité autonome de relations internes, constituées hiérarchiquement.

La définition faite peut être reprise de la façon suivante:

¹ Julien Algirdas Greimas, Joseph Courtès, **Le Dictionnaire Raisoné de la Théorie du Langage**, Paris, Hachette Université, 1979, p. 384.

-Une structure est d'abord un réseau relationnel dont les intersections constituent les termes.

-Le réseau relationnel qui définit la structure, est une hiérarchie, c'est-à-dire une grandeur décomposable en parties, qui, tout en étant reliées entre elles, entretiennent des relations avec le tout qu'elles constituent.

-La structure est une entité autonome, elle est d'une organisation interne qui lui est propre.

-La structure est une entité, dont le statut ontologique doit être mis en parenthèse, afin de rendre le concept opératoire.

Concevoir la structure d'une telle façon ne la rend pas spécifique à la linguistique ou plus généralement aux sciences humaines. Elle peut être compromise dans toute analyse à la visée scientifique. On peut dire que la linguistique s'est maturée par le but de passer du stade de pensée à celui du discipline par intermédiaire de cette notion de structure qui peut être appliquée à toute ensemble organisée qu'on conçoit en tant qu'un système.

1.3. La structure et l'art

On peut déduire que chaque ensemble peut être dépecé en ses éléments inférieurs qui sont cohérents et interdépendants. Ainsi, une analyse de structure sert à dissocier un tout, en ses séquences; à les définir et à démontrer leurs relations internes, afin de déchiffrer le fonctionnement du tout, en soi-même et par ses dynamiques extérieurs.

Nous avons commencé à notre travail en parlant des difficultés de mener une étude scientifique sur les sciences humaines. Cette complication prend source de l'impossibilité de concrétisation des faits sociales ce qui valorise l'observation aux expérimentations qu'on mène au cours des analyses des sciences positives.

L'observation peut être de plusieurs manière mais les postulats d'analyse qu'on suit au cours et auprès de celui-ci ne changent pas autant; ce qui remet la perception individuelle au second plan. Donc on observe et on fait l'analyse, en se basant sur un même pochoir pré-organisé selon des critères objectifs.

1.3.1. L'art

Comme les sciences sociales, les grandes domaines artistiques aussi prennent leurs sources de l'individu et leur en assurent dans un cercle vicieux; apparemment incassable. L'art en étant l'un des concepts qui perdent leurs définitions et clartés est expliqué dans le Larousse, d'abord, selon son «être»; ensuite selon son «faire» de la façon suivante;

-«Ensemble des procédés, des connaissances et des règles intéressant l'exercice d'une activité ou d'une action quelconque.»

-«Création d'objet ou de mise en scène spécifiques destinés à produire chez l'homme un état particulier de sensibilité, plus ou moins lié au plaisir esthétique.»

Déjà par les deux définitions ainsi déterminées on est face à la dichotomie de la communication: pour qu'il ait une communication on doit y avoir un locuteur et un auditeur. Alors; le désir, la volonté ou le besoin de s'exprimer ou d'être compris et la perception et la cultivation des données qui ne sont que le comment du début de socialisation humaine.

« *L'art est le système des enseignements universels, vrais, utiles, partagés par tous, tendant vers une seule et même fin.*»² avait dit Claude Galien avant à peu près dix-huit siècles. La création artistique demande une réunion des lois, des savoirs et des intentions par le but de transporter un message, d'influencer et de manipuler. L'homme apprécie le sens qui heurte à ses sens visuels, tactiles ou sonores depuis le début de son existence. Mais la tentation de «comprendre» se sens, ne prolonge pas autant dans le temps.

La relation entre l'art et l'homme est entièrement réciproque. On peut parler de l'art comme d'un miroir à deux faces; l'un qui reflète le monde intérieur du créateur et l'autre la perception du spectateur. Donc, l'analyse du système d'une création artistique servira non seulement à comprendre fondamentalement ce qui nous est représentés, mais aussi de comprendre le processus, les nécessités et les réalités de la perception, d'identification et d'intégration de la démonstration en question; aussi bien que nous-mêmes.

² <http://lipn.univ-paris13.fr/~bennani/sam>

On peut alors dire que le besoin de comprendre, de connaître soi-même est une des raisons fondamentales de se mettre face à une œuvre artistique et de se laisser trouver son sens à travers ce miroir à deux faces. La musique, la littérature, la sculpture, la peinture, l'architecture et aussi le théâtre sont dans cette situation d'influence réciproque par le peuple depuis centaines de milliers d'années. Le cinéma en étant une combinaison de plusieurs arts en soi a pris sa place dans ce tableau depuis un siècle.

1.3.2. Le cinéma

La contribution de la bande sonore au matériel visuel et littéraire du cinéma a assuré son évolution au sens industriel et médiatique. Plus l'exposition s'est adressée aux sens, plus son incidence sur le spectateur a augmenté, ce qui l'a rendu complexe davantage. Même si cette complexité s'est étendue dans plusieurs domaines, ce qu'on va s'intéresser, ça serait la conséquence de cette complexité dans les productions cinématographiques subséquentes et dans la production des significations modernes.

L'analyse d'une œuvre cinématographique est sans doute l'un des plus difficiles tâches à accomplir sur ce point, puisqu'un film contient plusieurs autres arts en soi.

En outre; dans ces derniers décennies, particulièrement par le développement des technologies informatiques, le cinéma est devenu un des plus importants éléments à influencer les masses ce qui le met en contact tantôt direct tantôt indirect, par plusieurs sciences sociales; comme la politique, la sociologie, la psychologie ou la philosophie.

Eisenstein Sergueï Mikhaïlovitch fait appuie sur cette idée par le terme suivant:

«Nous avons découvert comment forcer le spectateur à penser dans une certaine direction. En montant nos films dans un sens scientifiquement calculé pour créer une impression donnée sur le public, nous avons développé une arme puissante pour la propagation des idées sur lesquels est fondé notre nouvel ordre social.»³

³ Suzanne Liandrat-Guigues, Jean-Louis Leutrat, **Penser Le Cinéma**, Paris, Klincksieck, 2001, p. 34.

Cette puissance de contrôle et de l'influence a une vaste champs de source, là où on se trouve face à l'évolution de la perception humaine au cours des époques en relation avec la politique, la religion et donc l'art et la littérature ce qui nous fait rappeler aux mots tirés de l'article intitulé « Pour Une Ciné-Démographie » de Serge Daney:

«Il devait y avoir un sentiment de faire partie du monde quand on allait au cinéma.»⁴

Ainsi, en étant spectateur aux histoires développées, écrites, vécues à l'autre bout du monde, et en se retrouvant dans une même position par une partie de ce monde plus ou moins étranger en soi, la notion de « Globalisation » commence à s'épanouir.

Cette réalité plus ou moins dissimulée, rend presque impossible d'isoler les arts visuels des développements technologiques et plus loin, des évolutions sociales, politiques ou philosophiques, ceux qui sont directement en contact.

1.4. L'analyse structurale cinématographique

La déduction à distinguer ici est important; auparavant, chaque tout, est un système et chaque système est un tout en ses sous-systèmes dans une relation de cohérence, de dépendance et d'opposition. Ainsi, comprendre un système ne serait possible qu'en déchiffrant ses éléments inférieurs et les relations parvenues entre ses éléments et par le système en son intégrité. Par conséquent; on peut analyser le texte d'un film, on peut analyser l'image et le son d'un film, ou on peut faire une analyse sociologique, psychologique, historique, politique d'un film. Chaque domaine éclaire une différente partie du film et va diriger l'analyste vers le film, à sa totalité.

1.4.1. La synchronie et la diachronie

On peut sentir l'inquiétude de se perdre sur ce vaste terrain de recherche. Ce qui n'est pas nécessaire suivant l'introduction de la dichotomie synchronie/diachronie de F. Saussure, selon laquelle ce qui importe dans une recherche analytique c'est le «*hic et nunc*» de l'objet de l'étude. Saussure fait cette distinction dans la langue en tant qu'un système autonome, de la façon suivante :

⁴ Serge Daney, *Pour Une Ciné-Démographie*, 1988.

«La langue est un système qui ne connaît que son ordre propre. Une comparaison avec le jeu d'échecs le fera mieux sentir. Là, il est relativement facile de distinguer ce qui est externe; de ce qui est interne; le fait qu'il a passé de Perse en Europe est externe; interne, au contraire tout ce qui concerne le système et les règles. Si je remplace des pièces de bois, par des pièces d'ivoire, le changement est indifférent pour le système; mais si je diminue ou augmente le nombre de pièces, ce changement atteint profondément la 'grammaire' du jeu.»⁵

Cette distinction en question trouvera ses possibilités par l'abstraction des influences secondaires de l'œuvre artistique et de déterminer ses dynamiques internes en détails, en tous ses éléments inférieurs et ses relations d'opposition et d'interdépendance. Ce dont on peut nommer en tant que "le décodage du système", visant toujours «Comment dit le texte ce qu'il dit ?», mais pas «Ce qu'il dit».

1.4.2. Le code

Pour bien comprendre l'opération à gérer, on doit nettement voir ce qu'on veut dire par " la décodage " et plus particulièrement " le code ".

Dans le Larousse Illustré le code en linguistique est défini ainsi:

«La langue considérée comme un système conventionnel de symboles et de règles de combinaison, commun à des interlocuteurs et grâce auquel le message peut être introduit et interprété.»

Pour aller plus loin en but de mieux saisir le concept de code on peut prendre en considération l'éclaircissement réalisé dans «Le Dictionnaire Raisoné De La Théorie Du Langage» d'A. J. Greimas et de J. Courtès:

«La théorie de la communication linguistique a cherché à exploiter l'opposition code/message (R. Jakobson): ce qui n'est qu'une nouvelle formulation de la dichotomie saussurienne de la langue/parole. On entend alors par code non seulement un ensemble limité de signes ou d'unités (relevant d'une morphologie)

⁵ Ferdinand de Saussure, **Cours de Linguistique Générale**, Paris, Edition Payot&Rivages, 1916, p. 43.

mais aussi les procédures de leur agencement (leur organisation syntaxique): l'articulation de ces deux composantes permettant la production de messages.»⁶

Tandis que Christian Metz a une définition phrastique assez englobant pour la même notion comme suivante :

«Un même code dans plusieurs langages, plusieurs codes dans un seul langage.»⁷

Cette dernière peut être très bien commentée par une analogie; La vie et La mort sont les codes fondamentaux de tous les vivants mais chaque espèce a son propre système codé d'une manière différente.

En linguistique, cette définition se trouve un part dans la dichotomie de la langue/parole de Saussure en se basant sur l'existence de la parole qui ne peut être possible que par l'individualisation de la langue. Alors, on peut en dériver qu'un message est l'un des plusieurs possibilités de réalisations par la combinaison du code et l'esprit créateur de l'individu.

Roger Odin, dans « Le Cinéma et Production de Sens » approfondit l'exploration de la notion du code en son intégrité de la façon suivante:

«La langue ne se confond pas avec le langage verbal; pour Saussure, la langue n'est qu'une partie du langage verbal, la partie qui fait l'objet d'un consensus social, c'est-à-dire la partie codée du langage verbal; la parole, autre composante du langage verbal, relève, elle, de l'individuel et donc du non codé. André Martinet a développé cette analyse, dans son «Eléments de Linguistique Générale» à travers un parallèle entre langue et code d'une part, et parole et message de l'autre. Dans cette perspective, ce n'est donc pas le langage qui est assimilé à un code mais seulement la langue. (...) La langue n'est pas un code car elle en comprend plusieurs: codes phonologiques, codes morphologiques, codes syntaxiques, sémantiques etc. La parole est elle-même codée et qu'elle comprend plusieurs codes.»⁸

⁶ Julien Algirdas Greimas, Joseph Courtès, **Le Dictionnaire Raisoné de la Théorie du Langage**, Paris, Hachette Université, 1979, p. 39.

⁷ Christian Metz, **Langage Et Cinéma**, Paris, Edition Albatros, 1977, p. 20.

⁸ Roger Odin, **Cinéma Et Production de Sens**, Paris, Armand Colin, 1990, p. 147.

1.5. L'analyse structurale filmique

Comment se guide le sémiologue sur ce terrain plein de variables pour ne pas s'écarter de la science? Christian Metz propose sa méthode en définissant la tâche d'un sémiologue, de la façon suivante:

«Pour le sémiologue, le message est un point de départ, le code un point d'arrivée: il ne fait pas le film, [...] en revanche, on peut dire de lui que, d'une certaine façon, il fait les codes du cinéma [...], il doit les construire et c'est en un sens les faire.»⁹

Tandis que Jacques Aumont dans son «Analyse Des Films» énonce la plus grande difficulté de l'analyse de code ainsi:

«Un code ne se présente jamais à l'état «pur», et ce, pour une raison théorique essentielle: si le texte filmique est le lieu de mise en œuvre du code, il est aussi son lieu de constitution: un film contribue à créer un code, autant qu'il l'applique ou l'utilise. Il est donc souvent difficile d'«isoler» un code concrètement.»¹⁰

Malgré la corrélation entre le codage de la parole et le codage filmique, il faut toujours être conscient du fait que la langue est le support, une partie des sous-codes si on peut dire, qui servira au sémiologue pendant son analyse, sa structuration systématique de l'organisation filmique.

Tout film a son langage privé où est utilisée une langue particulière au texte, à son propos et à son message initialement prévu. Ainsi, on se concentrera à cette langue particulière qui se formule et s'exprime en et dans un ou plusieurs codes essentiels.

Une image d'un arbre est conçue en premier lieu et en premier moment en sa totalité. Donc, en tant qu'un arbre, peu importe où qu'il soit, quoiqu'il soit. Après un moment, on commence à faire attention dépendant des impulsions personnelles. Laissons de côté la partie personnelle de ce regard attentif. Si on veut toucher l'essentiel d'un arbre on a besoin de son radical. Le radical, qui va nous apporter des données sur l'identité, l'âge, la santé et le caractère de cet arbre. C'est par ses radicales qu'un arbre nous tient et attire vers soi; c'est ce qu'on sait intuitivement.

⁹ Christian Metz, **Langage Et Cinéma**, Paris, Edition Albatros, 1977, p. 36.

¹⁰ Jacques Aumont, Michel Marie, **Analyse Des Films**, Paris, Fernand Nathan, 1988, p. 74.

1.6. Analyse structurale du film *Angel-A* de Luc Besson

Le film *Angel-a* correspond à plusieurs codes. Il est réalisé selon certains codes historiques; c'est-à-dire, en reflétant les conditions historiques de la société de son temps. Il est aussi réalisé selon certains codes sociaux, psychologiques ou esthétiques. Tous les codes inférieurs d'un système se mettent en action ensemble, en opposition par le but de réaliser le message prévu.

Mais le film a une particularité importante qui le rend très convenable à une analyse structurale. Nous avons dit qu'une analyse structurale se base sur les relations d'oppositions et de dépendance entre ses éléments. *Angel-A* est basé sur les dichotomies, sur les dualités fondamentales humaines. Le noir-le blanc; l'homme-la femme, l'orient-l'occident, le bien-le mal, le beau-le laid, le faible-le fort, le brun-le blond. Cette particularité le rend adéquat à une analyse structurale.

1.6.1. La dichotomie

On peut déterminer le code initial de notre analyse structurale d'*Angel-a* comme «La Dichotomie».

Qu'est-ce que c'est la dichotomie? Le Dictionnaire Raisoné de la Théorie du Langage de Joseph Courtès et Julien Algirdas Greimas la définit de la façon suivante:

*«On appelle la dichotomie un couple de terme que l'on propose simultanément, en insistant sur la relation d'opposition qui permet de les réunir. (...) Une telle démarche est caractéristique de l'attitude structurale qui préfère poser les différences –considérées comme plus éclairantes- avant de passer à l'examen et à la définition des concepts.»*¹¹

Suivant la définition ainsi faite par Greimas et Courtès, on peut préciser les fonctions des éléments dichotomiques indiqués au-dessus en tant que les sous-codes qui accentuent le message, l'image ou le noyau du film.

Nous avons déjà indiqué qu'une analyse structurale n'étudie pas le contenu d'un film mais comment celui-ci est structuré pour pouvoir dire ce qu'il dit. Dès lors, nous devons tout d'abord préciser la construction sémantique du film en insistant

¹¹ Julien Algirdas Greimas, Joseph Courtès, **Le Dictionnaire Raisoné de la Théorie du Langage**, Paris, Hachette Université, 1979, p. 99.

plus particulièrement sur les éléments dichotomiques qui contribuent à la structuralisation du contenu et forme la totalité du film telle qu'elle est.

Pour pouvoir achever cette tâche on doit d'abord représenter les différents types d'analyse courants et ensuite les appliquer à notre film, en prenant en compte le principe suivant, cité dans «Le Cinéma et Production de Sens» de Roger Odin:

*«Le sémiologue qui travaille sur le cinéma s'interroge à son tour sur les unités constitutives du langage cinématographique; il commence à effectuer cette étude en prenant comme point de départ les résultats des analyses linguistiques.»*¹²

La première méthode qu'on va représenter, c'est celle de Paul Chevrier par un schéma narratif et les fonctions des personnages, adoptée et développée suivant les procédures d'analyse et la méthodologie de Julien Algirdas Greimas.

On va d'ailleurs ensuite reprendre la méthode de Greimas, qui contient des parallèles signifiantes par la méthode de Vladimir Propp développée pour analyser les contes merveilleux. Enfin, après avoir représentée cette dernière en détail, on va l'appliquer au récit du film Angel-A.

¹² Roger Odin, **Cinéma Et Production de Sens**, Paris, Armand Colin, 1990, p. 61.

CHAPITRE 2- UNE ANALYSE STRUCTURALE DU RECIT FILMIQUE

Roland Barthes, dans «Introduction à L'Analyse Structurale des Récits» mentionne le récit en disant qu'il est partout et qu'il peut être supporté par le langage articulé, oral ou écrit, par l'image, fixe ou mobile, par le geste et par le mélange ordonné de toutes ces substances.¹³

Chaque récit racontant une histoire révolte une transformation d'une situation donnée en une situation nouvelle; prépare une autre à venir et développe une intrigue par un début, un milieu et une fin. Même si la formule ne change pas, ce qui compte c'est de montrer au spectateur d'accéder à la fin en les surprenant par des tournants originaux.

2.1. Le schéma narratif le plus courant du récit classique

Paul Chevrier dans «Le Langage du Cinéma Narratif» explique le fait que chaque récit se déroule suivant des étapes similaires:

*«Le schéma de base tourne autour d'un individu qui se retrouve dans une situation où sa liberté, sinon sa survie, s'avère menacée. Il résiste avec patience et détermination, jusqu'à ce qu'il réussisse à vaincre. Très souvent, il y a une intrigue principale (physique) et une intrigue secondaire (psychologique). Habituellement, le schéma subordonne l'ordre affectif à la réussite sociale professionnelle ou économique.»*¹⁴

Ce qu'on peut dire, sans trop se perdre dans une généralisation abusive, c'est que, pour pouvoir parler d'une narration, ou d'un récit il doit y avoir un besoin ou une nécessité d'un changement de la situation courante; et qui va trouver sa fin dans une nouvelle routine qui va ou ne va pas se lier à un nouveau cycle où un nouveau besoin ou une nouvelle nécessité va renaître dans un cercle vicieux.

¹³ Roland Barthes, **Introduction A L'Analyse Structurale Des Récits**, Communications, 8, 1966, p. 1.

¹⁴ Paul Chevrier, **Le Langage Du Cinéma Narratif**, Laval(Québec), Les 400 Coups, 1995, p. 19.

2.1.1. La structure narrative des récits filmiques

Paul Chevrier supporte sa démonstration par un exemple sur la comédie romantique. Le schéma dont il parle, c'est celui de «*Boy meets Girl*», qui est constitué de cinq étapes; 1) Il la rencontre, 2) Il l'aime, 3) Il la perd, 4) Il la retrouve, 5) Il l'épouse. Il y ajoute que seulement par ces cinq étapes, on peut construire au moins 45 différentes combinaisons narratives.¹⁵

Chaque histoire filmique a une situation initiale, un développement et une fin dont l'intrigue peut être mise en mouvement par une quête, un conflit ou un dilemme, et un malentendu. Paul Chevrier propose trois façons de développer l'intrigue; de la façon linéaire (ou circulaire), par alternance (ou en parallèle), sinon à rebondissement (ou à tiroirs). Et trois autres pour le résoudre; par réconciliation des protagonistes, par élimination du transgresseur ou par conversion de l'opposant.

Un programme narratif est initié par la création d'un manque, d'un délit qui cause un désir, une quête ou tout simplement une situation de volonté. Les événements qui suivent ne sont que l'acquisition graduelle du savoir par une série d'épreuves pour enfin obtenir le pouvoir avec la sanction du contrat qui est la détermination du conflit.

La structure générale du récit cinématographique en repérant les scènes et les séquences et rendant possible le dégagement de l'essentiel d'un film, est schématisé par Paul Chevrier de la façon suivante:

¹⁵ Ibid., p. 20.

LE SCHEMA LE PLUS COURANT DU RECIT CLASSIQUE¹⁶

Tableau 2.1.1

1) Séquence Initiale ou Programme Narratif (Déclenchement de l'intrigue)	1 séquence d'environ 3 scènes	-Le prologue -La situation initiale -Le nœud dramatique
2) Evénements de provocation, acquisition de connaissances (Déroulement de l'intrigue)	3 séquences d'environ 3 scènes	
3) Récapitulation, prise de conscience (Retournement de situation)	1 séquence d'environ 3 ou 5 scènes	
4) Evénements de résolution, achèvement de la performance (Déroulement de l'intrigue)	3 séquences d'environ 3 scènes	
5) Séquence finale ou clôture du programme (Résolution de l'intrigue)	1 séquence d'environ 3 scènes	-Le dénouement -La situation finale -L'épilogue

Ordinairement le film commence par trois scènes; celle du prologue où on est face à la routine du caractère principal; la situation initiale, ce qui est là où il se passe quelque chose d'inaccoutumée et le nœud dramatique qui est un moment de crise.

Le moment de crise va être suivi par une intervention de provocation par un méchant, -ou un opposant par l'expression greimassienne du terme- d'aide –un adjuvant- par une personne qui va contribuer à la recherche ou à la quête de notre héros, jusqu'au point où les événements seront suspendus.

¹⁶ Ibid., p. 27.

Les trois séquences suivantes vont être la réalisation de la performance. Ces dernières péripéties de résolution vont changer selon les demandes et les besoins résultants des développements des séquences précédentes.

La dernière séquence va être une répétition à l'envers des trois premières scènes par le rang suivant; le dénouement où tout est résolu, décidé, éclaircit; la situation finale où les problèmes de notre héros sont réglés et l'épilogue où tout est dans l'ordre, un système tout nouveau prend son début.

2.1.2. La fonction des personnages

Le fait que tout récit narratif n'est que la variation d'une même forme, d'une même structure, peut nous surprendre à propos de notre soumission constatée face au cinéma, à l'histoire filmique. Dans ce cas, on doit retenir que, ce qui rend un film spécial, ce sont le choix des personnages, la façon de traiter un sujet, par l'éclairage, la mise en scène, le montage, les costumes, les places et l'usage des sources visuelles et sonores dans l'enrichissement sémantique.

La combinaison narrative étant réductrice souligne alors, l'importance de la façon de l'attribution des fonctions aux personnages dans l'organisation limitée des séquences. Dorénavant, les personnages, particulièrement, le personnage principal, doit avoir une profondeur psychologique, des traits de caractère complexes pour qu'un film peut créer une différence; contrairement ceux qui sont stéréotypés proposant des modèles de conduite que partagent les spectateurs, qui visent de faciliter l'identification du spectateur par le caractère, pour revivifier les valeurs.

La sémiotique a trouvé sa voix par Roland Barthes, Umberto Eco, Algirdas Julien Greimas qui se retrouvaient sur l'idée que tout récit prennent leurs originalités du monde intérieur et de la complexité de leurs personnages.

Comme nous avons déjà mentionné, la méthode d'analyse structurale du récit greimassienne prend source du schéma événementiel de Vladimir Propp (1895-1970). Vladimir Propp dans son œuvre principal «La Morphologie du Conte» parlait de la structure immanente des contes russes où les événements se succèdent de la même façon.

Greimas, à la recherche des structures similaires à celui de la langue et des contes, crée à son tour un autre système composé de deux niveau; niveau surface et

niveau profond. Le niveau surface est composé en deux éléments; la composante narrative et la composante discursive. Le niveau profond constitue l'analyse des sèmes contextuels et des classèmes qui définissent l'isotopie et le carré sémiotique. Ce dont on va voir les détails dans les pages suivantes.

C'est là où apparaît le schéma actantiel de Greimas qui est la distribution des rôles des personnages. Le schéma en question contient six rôles; le destinataire et le destinataire, le sujet et l'objet, l'adjuvant et l'opposant. Le devis de tous ces éléments dans toute sorte de narration permet de dégager les relations entre les personnages mais aussi, et surtout leurs fonctions et leurs nécessités par rapport à la structure générale du récit.¹⁷

L'histoire d'un récit est une transformation d'une situation à une nouvelle situation dont le point de départ est toujours le désir d'un personnage. Le Sujet alors, transforme son désir en action et entre en conflit. Son but, sa cible est l'Objet qui peut être un personnage, un trésor, ou un sentiment.

Même si la méthode d'analyse de Paul Chevrier comprend aussi l'analyse du découpage de l'espace, de la continuité visuelle, de l'articulation du temps, d'un montage des scènes et de la bande sonore, et du film en général ; dans notre travail, on va se contenter de prendre en compte son schéma narratif du récit et les fonctions des personnages puisqu'on va se concentrer dans la structure narrative, donc le 'comment' de la structure du texte filmique du film Angel-A.

2.2. L'analyse sémiotique du récit

Nous avons déjà dit qu'il n'y a de sens que par et dans la différence. L'effet de sens prévoit alors un système de structure dans une relation d'interdépendance se basant sur les oppositions et les différences.

La méthodologie proposée par Julien Algirdas Greimas, visant décrire l'architecture du sens précise les règles pour générer les textes. Comme la théorie de double articulation de André Martinet dans le domaine de la linguistique; Greimas, lui aussi fait la distinction entre les niveaux de description organisant la production du sens.

¹⁷ Ibid., p. 33.

-Le niveau surface; contenant et organisant deux composantes ; la composante narrative et la composante discursive.

-Le niveau profond; contenant un réseau de relations qui classifie les valeurs de sens suivant les relations qu'elles entretiennent; et un système d'opérations organisant le passage d'une valeur à une autre.¹⁸

2.2.1. Le niveau surface de l'analyse sémiotique

2.2.1.1. La composante narrative

2.2.1.1.1. La narrativité et le programme narratif

Nous avons déjà dit que l'analyse sémiotique est la description des différences dans la succession du texte, suivant l'évolution d'un personnage qui n'est que la distinction entre les différents états de ce personnage. Donc la narrativité est l'enchaînement des états et des transformations de ces états qui sont la source de la production de sens.

Un état s'énonce par un verbe d'état, un verbe du type 'être', qui se transforme en un nouvel état par un verbe du type 'faire'. L'énoncé d'état correspond à la relation entre un sujet et un objet.

Cette relation du sujet (S) et de l'objet (O) peut être en deux formes; une relation de conjonction (dont le symbole est; '^') et une relation de disjonction (dont le symbole est; 'v').

La transformation d'état c'est le passage d'un état à l'autre, qui peut être en deux formes à son tour; la transformation de conjonction et la transformation de disjonction. Ce qu'on peut définir et représenter de la façon suivante:

-La transformation de conjonction; est le passage d'un état de disjonction à un état de conjonction, qu'on représente de la façon suivante: $(S \vee O) \rightarrow (S \wedge O)$

-La transformation de disjonction; est le passage d'un état de conjonction à un état de disjonction, qu'on représente ainsi: $(S \wedge O) \rightarrow (S \vee O)$

¹⁸ Groupe d'Entrevernes, **Analyse Sémiotique Des Textes**, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1984, p. 9.

Dans tous les deux cas la flèche représente une transformation entre les états dont l'intégrale nous donne le programme narratif. Le programme narratif (PN) comprend donc plusieurs transformations articulées et hiérarchisées se basant sur la relation Sujet-Objet.

Une action qui lie deux états dans la succession du texte est réalisée par un sujet d'état ou un sujet de faire ce qui cause une variation de programmes narratifs, d'où résulte un enchaînement d'énoncés logiquement reliés; La Manipulation, La Compétence, La Performance et La Sanction. Dans Le Dictionnaire Raisoné de la Théorie du Langage, Greimas récapitule le contenu de ces éléments de la façon suivante:

«Le schéma narratif constitue comme un cadre formel où vient s'inscrire le «sens de la vie» avec ses trois instances essentielles: la qualification du sujet –la manipulation- qui l'introduit dans la vie –la compétence-, sa réalisation par quelque chose qu'il «fait» –la performance-, et enfin la sanction, à la fois rétribution et reconnaissance qui seule garantit le sens de ses actes et l'instaure comme sujet selon l'être.»¹⁹

2.2.1.1.2. La performance et le sujet opérateur

Le programme narratif de Angel-A est réalisé par un passage d'un état de disjonction à un état de conjonction, qu'on appelle la performance; ce qui nécessite un agent, qu'on nomme un sujet opérateur. Le sujet d'état est donc en relation de conjonction ou de disjonction avec l'objet; et le sujet opérateur ou le sujet du faire est en relation avec la performance. Cette dernière relation définit l'énoncé du faire où peut exister deux formes de performances dans lesquelles il s'agit des divers rôles actantiels qui occupent des positions différentes. La formule de ces deux relations, où le 'F' indique le faire, et la double flèche, l'énoncé du faire, est comme suivante:

Enoncé Narratif Conjonctif: $F(S) \Rightarrow [(S \vee O) \rightarrow (S \wedge O)]$

Enoncé Narratif Disjonctif: $F(S) \Rightarrow [(S \wedge O) \rightarrow (S \vee O)]$

L'analyse de conjonction et disjonction donne l'impression de dénivellation narrative pas suivant les actions des personnages mais la circulation des objets de

¹⁹ Julien Algirdas Greimas, Joseph Courtès, **Le Dictionnaire Raisoné de la Théorie du Langage**, Paris, Hachette Université, 1979, p. 245.

valeur. L'analyse du transfert des objets de valeurs, définis comme les propriétés des sujets d'état va rendre possible l'interprétation de la communication entre les sujets suivant son transfert. Alors, un seul objet peut être en relation avec deux différents sujets dont la formule sera ainsi:

$$\text{Etat1 } (S1 \vee O) \text{ et } (S2 \wedge O) : (S1 \vee O \wedge S2)$$

$$\text{Etat2 } (S1 \wedge O) \text{ et } (S2 \vee O) : (S1 \wedge O \vee S2)$$

S'il existe plusieurs personnes qui réalisent une même opération par rapport au S1, on écrira la transformation à l'état2 de l'état1 de la façon suivante:

$$F(S3) \Rightarrow [(S1 \vee O \wedge S2) \rightarrow (S1 \wedge O \vee S2)]$$

Donc, au cas où un même objet est perdu pour un sujet, et c'est obtenu pour un deuxième ou plusieurs, on pourra faire un dédoublement de programme narratif. Ce dont on va dériver encore une fois que, la transformation d'état est aussi le transfert d'objet de valeur, autrement dit, une communication d'objet entre deux actants.

La connaissance de la performance selon l'acquisition ou la privation de l'objet de valeur nous sert à définir les personnages suivant un système d'opposition. Pour pouvoir faire cette définition, on prend en compte deux principes:

-Le principe d'organisation paradigmatique; ou un principe d'opposition. C'est le fait que tout élément a un symétrique. Comme la conjonction du S1 par rapport à l'objet de valeur, est la disjonction de S2.

-Le principe d'organisation syntagmatique; ou un principe de succession. Tout élément de PN sont enchaînés logiquement par une suite et par un précédent.

On va évaluer les performances conjonctives et disjonctives chacun de deux parties. La performance conjonctive peut être une opération réfléchie, qu'on appelle l'appropriation. On parle de ce type d'opération quand le même acteur a le rôle de sujet opérateur et le rôle de sujet d'état disjoint dans l'état initial et conjoint dans l'état final. ($S3=S2$) Quand l'action est menée à l'envers; donc d'un état de conjonction à un état de disjonction, c'est la renonciation. La performance conjonctive peut aussi être une opération transitive. On en parle quand il s'agit de faire acquérir l'objet à un autre. ($S3 \neq S2$) Inversement, quand le sujet est disjoint de l'objet par une autre personne, c'est la dépossession.

Il peut exister deux objets dans un même récit. Chaque sujet peut être en relation par ces objets dans des différents moments de la narration. Pour formuler ce type de programme narratif on va donc avoir:

Etat1 $(O1 \wedge S1 \vee O2)$ ou $(O1 \vee S2 \wedge O2)$

Etat2 $(O1 \vee S1 \wedge O2)$ ou $(O1 \wedge S2 \vee O2)$

Avant de passer à la phase suivante, il faut retenir qu'aucun élément ne peut exister tout seul. La définition des objets et des sujets n'est possible que dans leurs relations d'interdépendances.

2.2.1.1.3. La compétence

Le sujet opérateur est lié à son propre faire par des rapports variés dans une même performance. La modification de la relation du sujet opérateur par son propre faire est appelée la modalisation du faire qui correspond à la compétence pour la réalisation de la performance. La compétence du sujet opérateur peut avoir quatre formes; le devoir-faire, le vouloir-faire, le pouvoir-faire et le savoir-faire. La modalisation peut être introduite par le sujet opérateur ou un sujet modalisateur.

Pour bien établir la relation entre le sujet opérateur à son faire, on doit bien décrire le caractère de l'objet. Nous avons deux types d'objets; le premier c'est l'objet principal, donc l'objet de valeur. Le deuxième c'est l'objet modal, c'est à dire l'élément de compétence nécessaire à la réalisation de performance. Donc par la performance principale la transformation entre le sujet d'état et l'objet principal s'établit. Et par la performance modale établit la relation entre le sujet et l'objet modal. L'objet modal est démontré par; Om.

Il y a trois types de modalités; modalité de la virtualité, modalité de l'actualité, modalité de la réalité. La modalité de virtualité consiste au /devoir-faire/-/vouloir faire/; celle de l'actualité consiste au /pouvoir-faire/-/savoir-faire/ et par /faire/ la performance est réalisée.

2.2.1.1.4. La sanction

Nous avons déjà indiqué que la relation de conjonction ou de disjonction entre le sujet et l'objet forme l'énoncé d'état. Nous avons ensuite dit que deux types d'actions peuvent être pratiquées sur cet énoncé. La première c'est la transformation d'état, entre la conjonction ou la disjonction. La deuxième action ne change pas la nature, ni la position du sujet/objet mais modifie la qualité.

A la phase de compétence nous avons dit que la modalisation de l'énoncé du faire avait quatre valeurs modales. Dans la phase de sanction, nous allons définir la modalisation de l'énoncé d'état.

L'état du sujet peut être défini selon sa manifestation ou son immanence. Dérivant de ce principe basé sur la nécessité de l'absence d'interprétation, on va dire que tout énoncé d'état sera défini par manifestation vs immanence. Chaque nouvelle relation du sujet-objet est considérée sur ces deux plans et est définie positivement ou négativement. Cette définition constitue la véridiction de cet énoncé.

-Si la relation d'état est positivement définie et sur le plan de la manifestation et sur le plan d'immanence, cette combinaison engendre la figure du VRAI:

/manifestation+/immanence/ c'est à dire /être+/paraître/ = VRAI

-Si la relation d'état est négativement définie sur les deux plans, on parle d'un état de FAUX:

/non-manifestation+/non immanence/ c'est à dire /non être+/non paraître/ = FAUX

-Si la relation d'état est positivement définie sur le plan de la manifestation et négativement sur le plan de l'immanence, on parle d'un état MENSONGER:

/manifestation+/non immanence/ c'est à dire /être+/non paraître/ = MENSONGER

-Si la relation d'état est négativement définie sur le plan de la manifestation et positivement sur le plan d'immanence, on parle d'un état de SECRET:

/non manifestation+/immanence/ c'est à dire /non être+/paraître/ = SECRET

On peut montrer la modalisation de l'énoncé d'état sur l'axe d'être/paraître de la façon suivante:

[(S^O) non être + paraître → (S^O) être + paraître] Ça nous donne le passage du SECRET au VRAI.

La phase de sanction est résumée de la façon suivante dans L'Analyse Sémiotique Des Textes de Groupes d'Entreverne:

«Dans la phase de sanction du récit on trouve plus souvent les éléments narratifs suivants;

-Le sujet d'état reconnaît son état transformé et le sujet opérateur de la transformation;

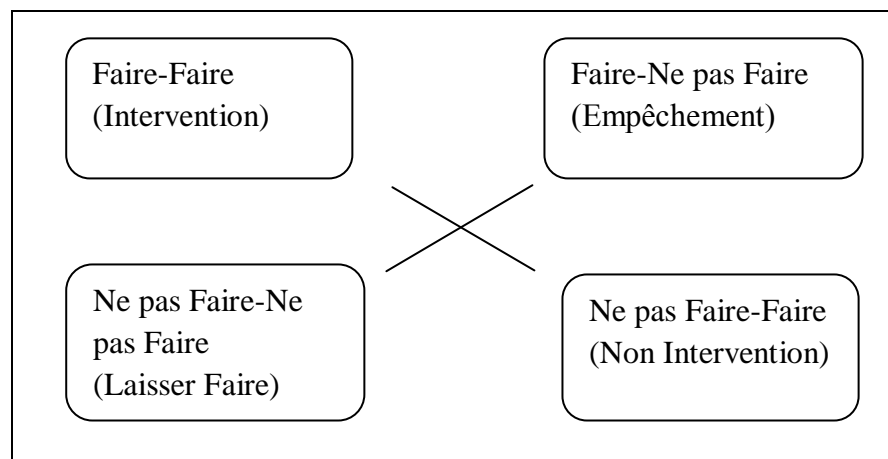
-Le destinataire évalue la véridiction des états transformés;

-Le destinataire sanctionne (positivement ou négativement) le sujet opérateur de la performance. Cette phase de sanction est appelée, épreuve de reconnaissance ou épreuve glorifiante.»²⁰

2.2.1.1.5. La manipulation

La phase de la manipulation consiste au plan de faire-faire du programme narratif qui met le sujet opérateur en action. La manipulation peut avoir quatre possibilités qu'on peut schématiser ainsi:

Tableau 2.2.1.1.5.1



La manipulation est l'activité d'un sujet opérateur sur un autre sujet opérateur. La manipulation met en relation hiérarchique deux sujets du faire en articulant deux énoncés du faire. Cette relation est hiérarchique suivant l'activité de S1 s'exerçant

²⁰ Groupe d'Entrevernes, **Analyse Sémiotique Des Textes**, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1984, p. 50.

sur S2, mais pas vice versa. Dans ce cas le S1 sera le destinataire de la manipulation et le S2 sera le destinataire de la manipulation ou le sujet manipulé.

La manipulation est une opération persuasive, de la part du destinataire sur le destinataire, à la dimension cognitive. Elle sert à faire-savoir, faire-croire.

Entre la manipulation en tant qu'une opération persuasive et la sanction avec son caractère interprétatif, le programme narratif du récit s'enchaîne. Voyons maintenant la représentation schématique des quatre phases du programme narratif:

Tableau 2.2.1.1.5.2

MANIPULATION	COMPETENCE	PERFORMANCE	SANCTION
Faire-Faire	Etre du Faire	Faire Etre	Etre de l'Etre
Relation Destinateur-Sujet Opérateur			Relation Destinateur-Sujet Opérateur; Relation Destinateur-Sujet d'Etat
Faire-Savoir Faire-Vouloir	Devoir-Faire Vouloir-Faire Pouvoir-Faire Savoir-Faire	Faire	
Dimension Cognitive	Dimension Pragmatique	Dimension Pragmatique	Dimension Cognitive

La décomposition du récit narratif ainsi faite, permet d'interpréter différents activités cognitifs mais aussi pragmatiques. Les épreuves du sujet sont formulées par une structure contractuelle, après un contrat réalisé entre le Destinataire et le Destinataire-Sujet. Ensuite le personnage principal, donc le sujet passe par des épreuves et enfin il est évalué et rétribué par le destinataire.

Les événements s'enchaînent ainsi après une rupture de l'ordre existant. Le schéma narratif est donc une suite de l'enchaînement des événements et

l'établissement d'un nouvel ordre, d'une rupture et de rétablissement qui sont dirigés par les obligations contractuelles.

2.2.1.1.6. Le schéma actantiel

Un autre principe paradigmatique inclut les différents espaces qui correspondent à des formes narratives variables. Un actant instaure des relations spécifiques par les espaces. Ce nouveau paradigme a dirigé les études sémantiques à analyser la succession des états de conjonction et de disjonction.

L'analyse de conjonction et disjonction donne l'impression de dénivellation narrative pas suivant les actions des personnages mais la circulation des objets de valeur. L'analyse du transfert des objets de valeurs, définis comme les propriétés des sujets d'état va rendre possible l'interprétation de la communication entre les sujets suivant son transfert.

Par ce point de vue; on va dériver que l'aventure narrative est formée de deux lignes narratives opposées; celle du héros, et de l'anti-héros. Ces deux personnages visent un même objet de valeur. Cette nature polémique de la structure narrative est basée sur le même principe de toute sorte de communication humaine qui est figurativement représentée dans le discours créé des tensions et des retours à l'équilibre.

C'est ainsi qu'on fait la distinction des stades narratifs de l'héros, de l'anti-héros/le destinateur/le manipulateur; et envisage les trajets entre une sémiotique de l'action, de la manipulation et de la sanction.

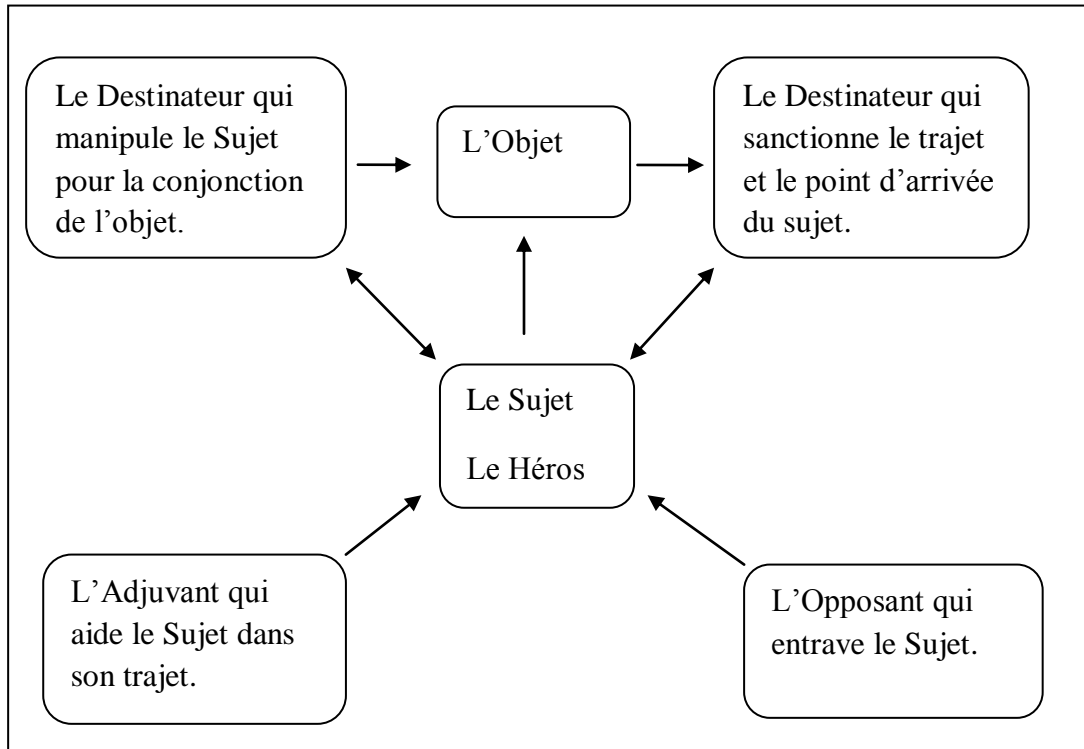
Le point de départ de tout récit est une simple volonté, un désir d'un personnage. Pour la réalisation du désir, le Sujet se met en action et entre en conflit avec les autres. Il a un objectif qui peut être dans des formes variantes comme un autre personnage au cas où il est amoureux; comme un objet précieux à la recherche d'un trésor ou du pouvoir temporel; ou alors une abstraction, si c'est le cas d'une quête de liberté.

Le Sujet alors est sur une mission donnée par le Destinateur, dont le profit sera au Destinataire. Le Sujet lui ou elle-même peut maintenir ses deux rôles à la fois. Il y a aussi une personne qui aide au héros, qu'on appelle l'adjuvant, et qui lui met des obstacles pendant sa quête qu'on appelle l'opposant. Ces deux derniers peuvent être

naturels, extraterrestres, morales ou sociales. Plusieurs personnages peuvent entreprendre un même rôle actantiel, un même personnage plusieurs rôles actantiels, ou alors pendant le récit il peut changer de rôle actantiels.

Avant de passer à la composante discursive voici un tableau récapitulatif du schéma actantiel dont nous venons de parler:

Tableau 2.2.1.1.6



2.2.1.2. La composante discursive

Nous avons dit que le niveau surface de la recherche de structure greimassienne est composé en deux parties; la composante narrative et la composante discursive. La composante narrative est instaurée des formes narratives, tandis que la composante discursive est constituée des formes discursives. Comme dans un texte, c'est la structure narrative qui organise le contenu de la langue, l'analyse du texte commence toujours par l'observation de la composante narrative. L'analyse discursive consiste à décrire la forme de ce contenu.

2.2.1.2.1. Les figures

La signification est élaborée par la perception et l'enregistrement de l'enchaînement d'informations et d'effets de sens. Les figures sont les unités du contenu qui qualifient les rôles actantiels et leurs fonctions dans le texte. Dans L'Analyse Sémiotique Des Textes la figure est expliquée ainsi:

«La figure est une unité de contenu stable définie par son noyau permanent dont les virtualités se réalisent diversement selon les contextes.»²¹

Selon cette définition, on peut donc distinguer les figures selon deux aspects:

-Aspect virtuel: Une figure décrite avec toutes ses possibilités, toutes ses dimensions, comme un ensemble organisé de signification. C'est le travail du dictionnaire, qui renvoie à une mémoire.

-Aspect réalisé: La figure est définie selon une des plusieurs possibilités qu'elle englobe ; selon son aspect réalisé. Elle renvoie à une mise en discours.

On peut évaluer les figures par deux points de vue ; point de vue paradigmatique et point de vue syntagmatique.

Les figures, du point de vue paradigmatique, forment une organisation de sens qu'on appelle une configuration discursive, qui à son tour est un ensemble de signification virtuelle réalisé par le parcours figuratif.

Quant aux points de vue syntagmatiques, l'enchaînement des figures sont stabilisés dans les parcours figuratifs.

2.2.1.2.2. La configuration discursive-Le parcours figuratif

Le parcours figuratif est un réseau relationnel de figures exématiques reliées entre elles. Dans un texte, il existe plusieurs différents parcours figuratifs qui peuvent être liées par des points communs dont on peut rassembler en une configuration discursive. Sur le plan discursif, la configuration discursive forme l'aspect virtuel, le parcours figuratif forme l'aspect réalisé.

²¹ Groupe d'Entrevernes, **Analyse Sémiotique Des Textes**, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1984, p. 91.

2.2.1.2.3. Les rôles thématiques

Les personnages dont on suit la progression dans l'évolution du récit sont définis par ces réseaux de figures tissées, étalées dans le récit. Les figures du texte qualifient le personnage par les parcours figuratifs réduits à des rôles discursifs, qu'on nomme «les rôles thématiques». Un rôle thématique est comme un condensé de tout le discours qui rapporte les parcours figuratifs aux personnages.

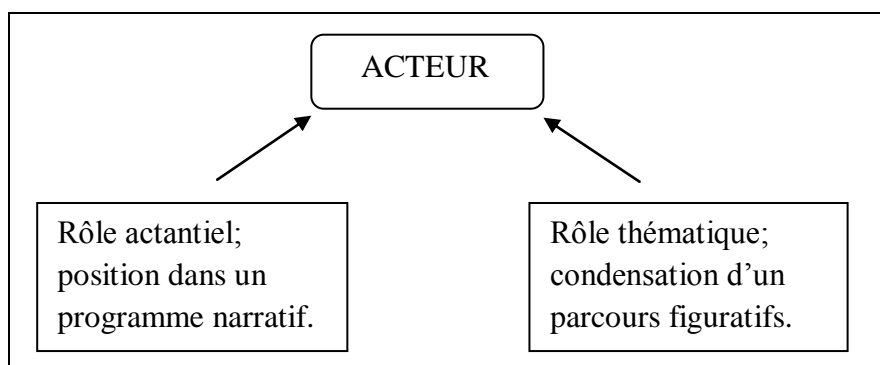
L'utilisation du concept rôle thématique, nous mène alors à employer le terme «acteur» au lieu de «personnage»; celui-ci étant le point d'intersection d'au moins un rôle actantiel et un rôle thématique.

Dans L'Analyse Sémiotique Des Textes le terme acteur est défini ainsi:

«Un acteur est une figure porteuse à la fois d'un (ou plusieurs) rôle(s) actantiel(s) qui définit (définissent) une position dans un programme narratif, et d'un (ou plusieurs) rôle(s) thématique(s) qui définit (définissent) son appartenance à un (ou plusieurs) parcours figuratif(s).»²²

Donc; l'acteur est le point de rencontre des programmes narratifs qui mettent en rapport les rôles actantiels et des parcours figuratifs réductibles à des rôles thématiques. Pour conclure, représentons schématiquement:

Tableau 2.2.1.2.3



2.2.2. Le niveau profond de l'analyse sémiotique:

Nous avons indiqué qu'une analyse sémiotique est constituée de deux niveaux; niveau surface, niveau profond. Ensuite nous avons expliqué que le niveau surface

²² Groupe d'Entrevernes, **Analyse Sémiotique Des Textes**, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1984, p. 99.

est formé de deux composantes; la composante narrative et la composante discursive. Suivant l'analyse de la composante discursive, on doit alors éclairer comment la structure de surface est construite.

Groupe d'Entrevernes, dans *L'Analyse Sémiotique des Textes* explique la tâche à réaliser du niveau profond de la façon suivante:

«Il s'agit maintenant de prendre la mesure de ces écarts et de ces différences, et de passer de l'organisation qui prend en charge la succession de ces écarts à la logique qui les commande. Il nous faut passer de l'emboîtement des composantes narratives et discursives à la logique plus fondamentale qui gère cette articulation. En d'autres termes, il nous faut élaborer la construction du code qui commande et articule qui ordonne ce que nous avons mis en place dans les structures superficielles.»²³

2.2.2.1. Le sème et l'analyse sémique:

Le sème est l'unité minimale de la signification. Comme à la composante narrative, où les rapports et les relations du réseau narratif donnent sens aux réseaux figuratifs; au niveau profond, par l'analyse sémique on remonte les signifiés à des traits sémiques, à des faisceaux élémentaires organisés.

Les figures établissent des relations entre elles, grâce à leurs sèmes communs ou différents. On peut alors en déduire que les sèmes sont des unités distinctives dont la différence et l'opposition les uns avec les autres produit les effets de sens, la signification.

2.2.2.1.1-2. Les sèmes nucléaires et les classèmes:

Les traits de sens organisés dont nous venons de parler définissent une figure, la décomposition de laquelle nous fait distinguer les sèmes, en sèmes nucléaires et en classèmes.

Les sèmes nucléaires composent les unités minimales de signification appartenant au lexique, appelée «un lexème». Le niveau sémiologique de la signification est instauré par les sèmes nucléaires et la relation établie entre elles.

²³ Groupe d'Entrevernes, *Analyse Sémiotique Des Textes*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1984, p. 115

Les figures ne sont toujours mises en contextes et elles ne sont jamais isolées les unes des autres. Les sèmes contextuels ou les classèmes garantissent l'attachement des figures dans un même contexte.

Dans L'Analyse Sémiotique des Textes, les classèmes sont explicitées ainsi:

«Ces sèmes n'appartiennent pas au noyau stable des figures, mais en se révélant dans et par le contexte, ils indiquent l'appartenance des figures à un classe plus générale définissant un ensemble de contexte possible.»²⁴

2.2.2.2. L'isotopie:

L'isotopie assurant l'homogénéité d'un message, est définie comme *«un plan commun rendant possible la cohérence d'un propos; qui doit s'entendre comme la permanence de quelques traits minimaux.»²⁵* dans L'Analyse Sémiotique des Textes.

La permanence des traits minimaux se renouvelant et se répétant pendant le discours crée un ou plusieurs isotopies donnant cohérence aux figures du texte. On appelle «la redondance» cette permanence et répétition des traits minimaux.

Suivant la distinction des sèmes nucléaires et des classèmes et la fonction des concepts de la permanence et de la répétition on va distinguer les isotopies en deux; l'isotopie sémantique et l'isotopie sémiologique. Dans L'Analyse Sémiotique des Textes elles sont définies de la façon suivante :

- L'isotopie sémantique, assurée par la redondance des classèmes, procure la cohérence et la cohésion d'un propos et permet de désambiguïser les énoncés produits.

- L'isotopie sémiologique, assurée par la redondance et la permanence des sèmes nucléaires qui peuvent permettre de rapprocher des figures entre elles; ce qui rend possible les jeux de mots et les métaphores.²⁶

2.2.2.3. Le carré sémiotique:

Nous avons déjà dit que chaque système est un tout des unités minimales articulées. Les sèmes qui sont les unités minimales de signification s'articulent et se mettent en relation d'opposition et de différence, pour s'organiser dans un tout autour

²⁴ Ibid., p. 121.

²⁵ Ibid., p. 123.

²⁶ Ibid., p. 123,124.

d'un message, d'un sens visé par son créateur. Le modèle créé pour définir ces relations est représenté par un schème qu'on connaît aussi sous le nom de «Le Carré Sémiotique».

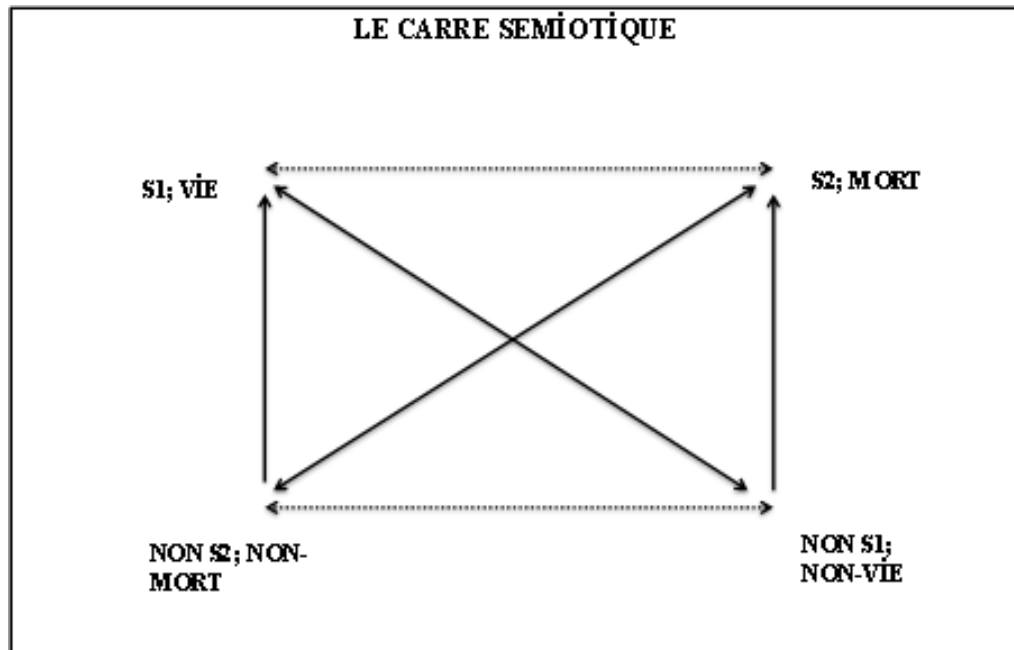
Le carré sémiotique est une organisation sémantique qui se base sur la relation d'opposition entre les sèmes articulées d'une structure donnée. Il faut bien répéter que la signification se réalise par et dans la différence et qu'une structure est la façon dont les unités linguistiques s'articulent entre elles en un système de règles qui décodent les unités et les relations entre elles.

L'établissement d'une relation d'opposition est possible par l'articulation de deux éléments sur le même axe sémantique. Par exemple; l'opposition homme/femme se base sur l'axe sémantique «humain». Ce jeu d'opposition est formulé en un système de relations: la relation d'opposition; qui est la relation établie entre homme/femme; et la relation de hiérarchie; qui est la relation de homme et de femme par l'axe sémantique, ce qui est «humain».

Un axe sémantique peut installer une relation d'opposition par un autre axe sémantique, ce qui à son tour, peut être opposé à un autre sème. Comme dans notre exemple précédent; homme/femme s'opposant sur l'axe sémantique «humain»; quand ce dernier s'oppose à «animal» sur l'axe sémantique «animé» ce qui s'oppose à son tour à «inanimé».

Le carré sémiotique est la représentation logique des systèmes de relation d'opposition et de hiérarchie se situant au niveau profond de la structure ainsi analysée.

Tableau 2.2.2.3



Le modèle ainsi construit peut être considéré comme la structure élémentaire de la signification et il organise trois sortes de relation d'ordre logique-sémantique:

-Une relation d'hyponymie: Ce qui est défini dans Le Larousse Illustré de la façon suivante:

«Le rapport d'inclusion entre les unités lexicales, considéré comme orienté du plus spécifique au plus générale.»

Alors, dans notre exemple donné, la relation établie entre la situation de «non-mort» qui peut être une sous-situation de S1, c'est-à-dire «Vie» et «Non-Vie» celle de S2, donc «Mort» en fondant alors un rapport d'hyponymie par le catégorie plus générale; ce qui est «Vie» et «Mort» dans le schéma ainsi articulé.

- Une relation de contradiction: Défini dans Le Dictionnaire Raisoné de la Théorie du Langage de Greimas et Courtès de la façon suivante:

«La contradiction est la relation qui s'établit, à la suite de l'acte cognitif de négation, entre deux termes dont le premier, préalablement posé, est rendu absent par cette opération, tandis que le second devient présent. Il s'agit donc, au niveau des contenus posés, d'une relation de présupposition, la présence d'un terme

présupposant l'absence de l'autre, et inversement.»²⁷ Ainsi la relation entre «Vie» et «Mort» est une relation de contradiction, puisque ni le premier ni le deuxième n'existe avec l'autre.

-Une relation de contrariété: Greimas et Courtès définissent cette dernière relation de la façon suivante:

*«La contrariété est la relation de présupposition réciproque qui existe entre les deux termes d'un axe sémantique, lorsque la présence de l'un d'eux présuppose celle de l'autre, et, inversement, quand l'absence de l'un présuppose celle de l'autre.»*²⁸ Suivant cette définition, la relation établie entre «Vie/Non-Vie» et «Mort-Non-Mort» est un lien de contrariété, puisque la situation de «Non-Vie» n'est pas «Vie» mais, n'est pas aussi «Mort», qui est alors au milieu de ces deux, en étant ni l'un, ni l'autre.

La structure de chaque récit peut être analysée par une des méthodes que nous venons d'observer. Chaque système signifiant, il s'agit d'une structure, qu'on peut analyser et décoder suivant une méthodologie.

Un texte filmique, en n'étant pas différent des autres récits où existe une signification; peut alors être analysée par ces méthodes, afin d'établir sa structure qui peut varier selon le genre, le courant ou tout simplement l'initiative du directeur du film. Donc, c'est à l'analyste de découvrir et de décoder la constitution du film en suivant les étapes ainsi disposés.

²⁷ Julien Algirdas Greimas, Joseph Courtès, **Le Dictionnaire Raisoné de la Théorie du Langage**, Paris, Hachette Université, 1979, p. 68.

²⁸ Julien Algirdas Greimas, Joseph Courtès, **Le Dictionnaire Raisoné de la Théorie du Langage**, Paris, Hachette Université, 1979, p. 69.

CHAPITRE: 3 LA PRATIQUE DE L'ANALYSE SEMIOTIQUE STRUCTURALE SUR LE FILM ANGEL-A DE LUC BESSON

3.1. Préliminaire

Suivant la démonstration ainsi réalisé, nous allons maintenant appliquer ces méthodes sur le film *Angel-A* de Luc Besson par le but d'illustrer les principes ainsi cités dans le chapitre précédent. Luc Besson est un réalisateur, producteur et scénariste français né en 1959 à Paris. Ses plus célèbres films sont *Nikita*, *Léon*, *Le Cinquième Élément*, *Jean d'Arc*, qui l'ont démarqué dans le monde entier.

Angel-A est l'histoire de André, un jeune marocain devant de l'argent à tout le monde, qui se trouve dans une impasse et qu'il ne peut pas en sortir ni par l'aide de la justice, ni celle de la religion. Il décide alors, de se suicider sur le pont Alexandre III à Paris, où il rencontre une autre suicidaire qui se jette au même moment dans l'eau. Alors André la sauve, quand celle-ci lui dédie sa présence.

3.2. La segmentation du récit filmique

Nous avons fait référence à une expression de Christian Metz au chapitre précédent. Il dit que pour un sémiologue, le message est un point de départ, le code un point d'arrivée.

Nous avons aussi fait référence à celle de Greimas et Courtès dans le Dictionnaire Raisoné de la Théorie du Langage. Cette dernière, qui disait qu'on entend par code non seulement un ensemble limité de signes ou d'unités (relevant d'une morphologie) mais aussi les procédures de leur agencement (leur organisation syntaxique).

Nous allons alors en conclure que pour décoder un récit, filmique ou littéraire, on doit d'abord le segmenter, autrement dit, le séparer en ses séquences. La séquence est définie dans Le Petit Larousse Illustré du point de vue linguistique et cinématographique de la façon suivante:

-«La suite d'unités linguistique ordonnées conventionnellement;

-La suite de plans formant un tout du point de vue de la construction du film.»

La standardisation du plan du récit filmique est valable aussi pendant la segmentation du film. Un film d'une heure et demi comporte environ neuf scènes qui durent à peu près dix minutes, qui eux-mêmes se divisent en scènes de trois minutes. Il peut y être des scènes descriptives, narratives ou psychologiques dépendant du contenu du film en question.²⁹

Alors, comprendre comment les séquences, les segments d'un film sont organisés, c'est d'analyser la structure de son contenu.

Notre film, *Angel-A* a douze séquences au total. On va les classer suivant le tableau de Paul Chevrier, décrire comment celles-ci sont structurées, comment les éléments dichotomiques y ont contribué au niveau du contexte et appliquer la méthodologie sémiotique développée par Julien Algirdas Greimas, qu'on a observé en détail dans le chapitre précédent.

3.3. L'analyse sémiotique structurale du film *Angel-A*

3.3.1. Le schéma du récit classique et le niveau surface

L'application des méthodes que nous venons de représenter, serait réalisée en deux parties. Dans la première partie, on va faire l'analyse séquentielle suivant le Schéma du Récit Classique de Paul Chevrier et le niveau surface de la méthodologie greimassienne par sa composante narrative et sa composante discursive. Enfin dans la deuxième partie, on va observer les structures profondes du film selon seulement la méthodologie greimassienne.

Cette partie initiale de l'analyse va éclairer 'comment' le récit filmique est structuré. C'est-à-dire, comment les états et les transformations des états se sont structurés dans le tout signifiant en se basant sur les différences et les oppositions entre les éléments inférieurs du récit.

²⁹ Paul Chevrier, **Le Langage Du Cinéma Narratif**, Laval(Québec), Les 400 Coups, 1995, p. 26.

3.3.1.1. La séquence initiale ou programme narratif (Le déclenchement de l'intrigue)

Nous avons déjà indiqué que la séquence initiale ou le programme narratif d'un film a généralement trois scènes; celle de la routine (ou le prologue), celle où il se passe quelque chose d'inhabituelle (ou la situation initiale) et celle d'un problème qui nécessite une aide (ou le nœud dramatique).

Le déclenchement narratif de notre film est formé de deux séquences d'environ six scènes où on se rencontre par le personnage principal suivant son image de soi-même de l'intérieur, de l'extérieur, c'est-à-dire de l'autrui, et son impasse qui va le diriger vers son trajet, son aventure et ses transformations d'état.

3.3.1.1.1. Séquence: 1

«Puisque je mens! À moi-même... A tout le monde, toute la journée...»

Notre film Angel-A commence avec une introduction faite par André, le personnage principal du film entant que narrateur. Dans les premières secondes de la première séquence qui se termine en 05:18 secondes du film, André parle de soi-même; il se présente par les expressions suivantes et nous résume sa vie courante:

«Je m'appelle André Moussha, 28 ans, célibataire, et citoyen américain. Paris est une ville formidable, mais j'en profite pas, j'ai trop de boulot. Je fais des affaires en Argentine au Chili, un peu en Chine, très peu aux Etats-Unis... J'ai juste un grand duplex à New-York pour m'y reposer. A Paris, je pensais que les français seraient plus agressifs, à cause de la guerre en Irak. Mais non, grâce à mon comportement, je suis sympathique, attachant, généreux! Ca va plutôt bien, sans me vanter, je suis un mec bien! Voilà c'est à peu près tout, ce que j'aimerais être, ce que je rêverais être. Puisque je mens! A moi-même... A tout le monde, toute la journée!»

L'idée générale que nous avons obtenue par ses expressions est fortifiée par les événements qui suivent. Trois hommes qui servent à leur patron, qui s'appelle Monsieur Mahmoud à qui André doit de l'argent, lui demandent de payer ses dettes en le menaçant ce qui se répète à la scène suivante, où Monsieur Franck à qui André doit de l'argent aussi. Nous allons voir qu'il va l'harcéler au sommet de La Tour Eiffel.

On voit que, André commence à se présenter de la façon qu'il aimerait être mais pas tel qu'il est. Cette situation est supportée par les reproches des hommes qui attestent que les opinions d'André pour lui-même n'est pas proches à la réalité. Donc notre personnage principal n'est pas aimé, ni respecté par les premiers opposants qui apparaissent au cours de la succession du récit. On ne sait pas encore s'il était un homme bien ou pas mais ce qu'on sait déjà, dès cette première scène, c'est qu'André n'est pas honnête à lui-même, ni aux autres. Ce n'est pas parce qu'il dit qu'il se ment, qu'il le sait.

Commençant par cette séquence initiale, une première dichotomie nous attire l'attention; c'est celle de l'intérieur/l'extérieur. Le fait qu'André se présente comme il aimerait être nous montre que normalement il est au courant de qui il est, de qui il devrait être, mais qu'il ne peut pas accepter sa réalité. A cause de cette situation de refus, il ne peut pas se voir tel qu'il est et ne peut non plus, rien faire pour se changer. Donc le déséquilibre entre l'intérieur et l'extérieur de notre personnage principal introduit la première dichotomie de notre récit.

Cette première séquence donne une idée sur les caractéristiques du sujet, qui est André Moussha et qui est par les termes greimassiennes le (S1) du récit. Il est un homme d'affaire international qui est désigné par les figures «citoyen américain», «affaires en Argentine, Chili, Chine, Etats-Unis...». Il est brun, aux yeux bruns, et de ce qu'on apprend à la suite par son expression, il est d'origine marocain. Son caractère est décrit par les adjectifs suivants, «sympathique, attachant, généreux.» Et «un mec bien.» Tout ceux qui sont questionnés par la suite; «Puisque je mens, à moi-même, à tout le monde...»

Selon le système de modalités, l'énoncé d'état de cette première séquence du déclenchement de l'intrigue pour le personnage principal va indiquer un état de /être/+ne pas paraître/, donc de MENSONGER. Il est au courant de lui-même, mais comme on peut comprendre de la différenciation de la ligne de ses expressions à propos de soi, il est dans un état de «se mentir».

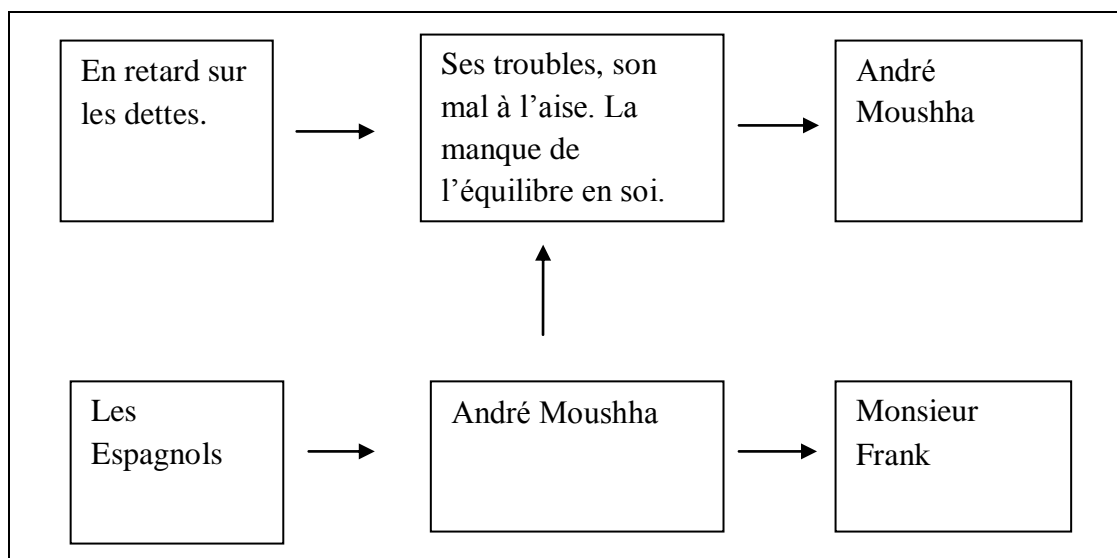
Ce dont on peut récapituler suivant ces termes descriptifs, le rôle thématique de notre première séquence peut être stabilisé ainsi: «Un homme mal à l'aise.»

Donc du commencement à la première séquence, du 01: 35 à 05: 18 c'est le prologue, qui est la routine de jour en jour obscurcissante d'André. Le point où il se trouve c'est là où sa vie s'est arrêtée au croisement de ses rêves, de ses idéales et de sa réalité à propos de soi-même ou de sa vie. Dorénavant, pour commencer, on va stabiliser notre objet de valeur comme «la paix-l'équilibre en soi», et pour l'instant l'argent comme l'objet modal que le sujet a besoin pour acquérir l'objet de valeur. Dans les deux cas, on est face à un énoncé d'état disjonctif, donc notre sujet, André Moussha, (S1) est disjonctif à l'objet, «la paix-l'équilibre en soi» et aussi à l'argent. On va le formuler de la façon suivante en tant que l'énoncé d'état de disjonction:

(S1∨O1) et (S1∨Om1)

A la suite; André veut se sauver de l'impasse où il s'est coincée. Il est tout seul dans les rues parisiennes, où il marche sans arrêt à la recherche d'une solution. Alors; il est le sujet d'une situation de /ne pas savoir-faire/; aussi de /devoir-faire/ et encore /vouloir-faire/ mais /ne pas pouvoir faire/ pour sortir de sa trouble puisqu'il est menacé par les espagnols qui disent «... et demain tu seras mort!» et aussi par Monsieur Frank au sommet de la Tour Eiffel.

Tableau 3.3.1.1.1



Dernièrement; la composante discursive, nous donne les figures suivantes, «j'aimerais être, «je rêvais être», «puisque je mens», «à moi-même», «à tout le monde». Ce dont dérive le parcours figuratif suivant; «le mensonge.»

3.3.1.1.2. Séquence: 2

«... Je pense que la seule personne qui puisse réellement faire quelque chose pour vous, c'est vous même!»

La deuxième séquence est toujours dans la situation initiale. André, qui jusqu'à ce jour-ci a pu trouver une solution passagère à sa routine chroniquement problématique, cherche une autre pour celle courante. Son esprit toujours persuadé par ses mensonges, il essaie d'abord de s'en sortir, ou s'enfuir, en se réfugiant à l'ambassade américaine. La réponse qu'il obtient nous signale le début du nœud dramatique. Devant l'impuissance d'André l'ambassade américain se permet de donner un conseil que normalement il n'en aura pas le droit, en lui forçant de s'affronter par sa réalité en lui disant:

«M. Moussha, vos grands-parents étaient algériens, alors ils se sont peut être battus pour l'indépendance mais certainement pas pour celle des Etats-Unis. Et je vous rappelle aussi, la carte verte que vous avez gagné à la loterie, vous oblige à respecter à certaines nombres de règles, qui sont aussi inscrites au dos du document que manifestement vous n'avez pas pris la peine de lire. Il est pourtant clairement inscrit que l'administration américaine se réserve le droit de vous retirer votre visa en cas de condamnation grave ou répétée. Et dans votre cas vous cumulez allègrement les deux critères! Et maintenant si je peux me permettre une considération un peu plus personnelle, je pense que la seule personne qui puisse réellement faire quelque chose pour vous, c'est vous même! Je vous demande de sortir gentiment de ce bâtiment. Sinon je vais appeler la sécurité!»

La contribution de l'ambassade américaine prépare un changement de programme narratif par sa nature de double caractère; puisque celui-ci apparaît d'abord en tant qu'un opposant qui refuse d'aider André et en plus qui lui fait rappeler les obstacles qui sont devant lui pour obtenir ses besoins. Ce changement narratif qui peut aussi être pris pour une manipulation, est basé sur l'invalidité de solutions habituelles d'André dans les situations courantes. Aussi, c'est la première

fois qu'André est face à un point de vue de l'extérieur à propos de lui-même, de son intérieur.

L'ambassade américaine entreprenant le rôle de lui donner le savoir de sa maîtrise et sa responsabilité de se sauver des troubles de sa vie est alors le sujet opérateur. André est alors le sujet de /savoir-faire/+/ne pas pouvoir-faire/+/devoir-faire/+/ne pas vouloir-faire/; dans un nouveau programme narratif: (PN2) → (S1∧O2); O2 en étant le savoir du responsable de la situation problématique.

Mais ça ne se termine pas à ce point. André qui n'a pas pu s'en sortir par sa recherche en justice américaine essaie de trouver la solution qu'il regarde en celle française. Par la chanson de «*Crossroads*»³⁰ de Eat au fond, André continue flâner dans les rues de Paris à la recherche d'une résolution. Alors il va au commissariat dont le bâtiment reflète parfaitement l'état d'âme d'André. Il est en pierre de dehors en bois dedans; solide dehors vulnérable à l'intérieur. Un homme, le commissaire est entrain de nettoyer son pistolet et il a l'air doux. Ce qui le rend plus intéressant par ailleurs, c'est sa réaction et la manière dont il s'approche d'André qui se confesse en quelque sorte comme s'il était à l'église mais pas au commissariat.

Entre 09: 20 et 09: 40 on se trouve sur le passage du nœud dramatique au déroulement de l'intrigue. André, devant la justice, se confesse comme devant un prêtre et nous prépare à l'adresse suivante où il continuera à sa recherche de solution; Le Ciel. Cette situation est aussi la raison pour laquelle nous avons ajouté le /ne pas vouloir-faire/ à notre nouvelle situation narrative au-dessous, puisque André continue à chercher ses réponses en dehors de soi-même.

«André: Je me disais que... J'avais pour intention... Je...juste que... J'en peux plus... Je suis au bout du rouleau...»

Le Commissaire: Qu'est-ce qu'y a... Qu'est-ce qui ne va pas mon gars?»

André, d'abord n'ayant pas été pris au sérieux par le commissaire qui a cru que toute la scène n'était qu'une caméra cachée, chassé au dehors, à la réalité de sa conscience par les polices. Il est rejeté par la justice, par l'extérieur envers lui-même, envers sa réalité. Alors il continue à flâner dans les rues jusqu'au moment où

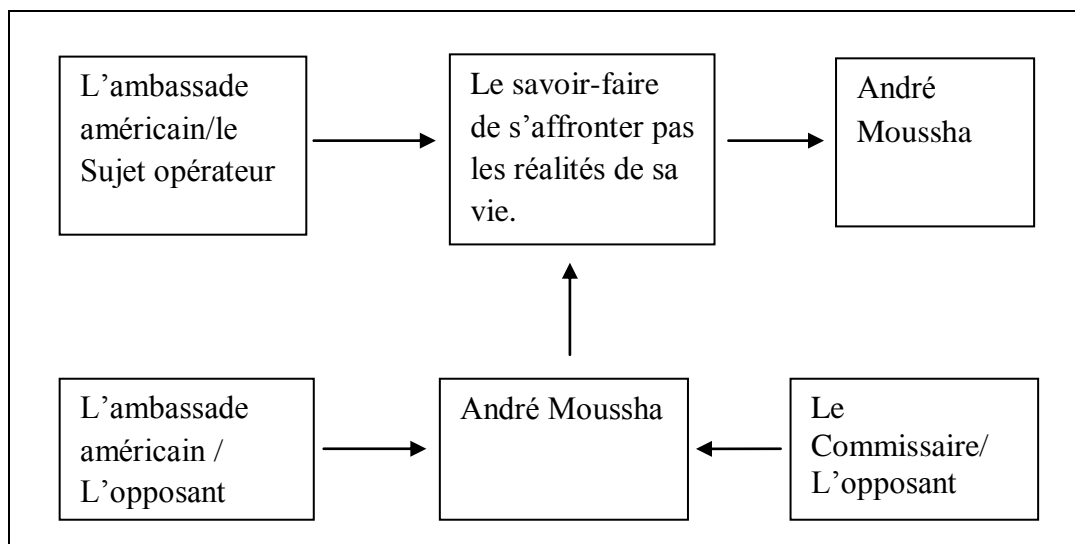
³⁰ Les paroles, le document préparé, p. 4.

il se trouve sur le pont d'Alexandre III. A la fin de cette deuxième séquence le programme narratif initial reste constant:

(S1V01)

Le commissaire est le deuxième opposant qui apparaît à la deuxième séquence puisqu'il refuse d'aider à notre héros en le ridiculisant par sa perception devant la soi-disant solution proposée par André. Le refus du deuxième opposant ne crée aucun changement dans la situation dernière mais la répète; notre héros est toujours le sujet de /savoir-faire/+ /ne pas pouvoir-faire/+ /devoir-faire/+ /ne pas vouloir-faire.

Tableau 3.3.1.1.2



Pour terminer l'analyse de surface de la deuxième séquence, on doit parler de la figure «anxiété» qui est indiquée par le parcours figuratif suivant; «je suis au bout du rouleau»; «je suis dans la merde.», «si je ne fais pas on va me buter.»

3.3.1.2. Les événements de provocation, l'acquisition des connaissances (Le déroulement de l'intrigue)

Le déroulement de l'intrigue se réalise par les événements de provocation du méchant, ou de l'opposant, ou par les acquisitions de connaissances chez le héros. Dans cette partie du récit, le personnage principal va subir une manipulation de la part d'un destinataire, ici l'adjuvant aussi, et va devenir le sujet opérateur de ses

propres transformations des états. Il y existe quatre séquences qui vont préparer l'enchaînement des événements qui vont suivre dans la suite des récits.

3.3.1.2.1. Séquence: 3

«Et qui serait déjà mort, s'il n'avait pas quelqu'un à sauver...?»

La troisième séquence commence sur le pont d'Alexandre III, en 10:58 avec la solitude d'André dans la ville par lui-même. André, au passage du nœud dramatique au déroulement de son histoire, est tout seul au croisement de son existence. (Et du carré sémiotique.) Au croisement de la situation de non-vie/non-mort où il cherche une réponse à la question fondamentale de sa vie, au Ciel:

«C'est ça que Tu veux? Pourquoi Tu m'abandonnes? Mais pourquoi Tu réponds jamais à mes questions?»

En n'ayant aucune réponse André décide de se suicider au moment où il aperçoit qu'il y a une femme sur le même pont. Alors avant qu'il ne puisse dire quelque chose, la femme se jette dans l'eau, André la suit et la sauve. Il se retrouve face aux dilemmes qui vont diriger son trajet entre différents tournants et différentes situations.

Ce qui rend la troisième séquence le déroulement du récit, c'est cette rencontre qui est l'introduction du développement de l'histoire. L'apparition de la femme sauvée, particulièrement avec le dialogue suivant nous fait saisir la nature de son existence:

«André: Pourquoi vous vouliez sauter?»

La Femme: J'ai les mêmes problèmes que vous.

André: Ça, ça m'étonnerait...

La Femme: Pourquoi?»

André: Parce que je me sens con, laid, et inutile. Ça m'étonnerait bien que ce soit votre cas.

La Femme: C'est exactement les mêmes! Je suis conne et laide... A l'intérieur!»

Ce dernier dialogue a une autre importance par sa nature dichotomique. Tout d'abord, comme dans les dernières séquences il y est souligné la dichotomie l'intérieur/l'extérieur en se mettant sur la subjectivité de la considération esthétique beau/laid. Ensuite, la dichotomie l'homme/la femme nous frappe les yeux par le dialogue suivant:

«La Femme: *Ah, ouais? Et qu'est-ce que je veux, moi?*

André: *J'en sais rien moi, je suis pas devin! D'être riche probablement comme tout le monde. Claquer votre argent autour du monde, faire la belle. Acheter des robes, des fourrures, ce qui rend les femmes heureuses, si j'ai bien compris.»*

Donc par les expressions qu'utilise André on voit qu'il a deux catégories différentes de ce que rend malheureux un homme ou une femme. Son rapproche agressif nous montre aussi qu'il ne prend pas au sérieux les causes de malheur d'une femme belle.

Finalement la contradiction des deux personnages par les traits physique nous prépare aux événements et aux transformations d'états qui vont suivre. L'homme est court, brun, aux cheveux frisés et laid. La femme est longue, blonde, aux cheveux raides et belle. Par ses traits physiques, l'homme est d'origine orientale, la femme est occidentale. Tous ces détails nous informent sur la suite du récit et vont nous aider pendant les étapes de notre analyse qui vont suivre.

Alors la même situation par deux visions différentes est une sorte d'introduction au développement du récit. Le fait que cette femme s'appelait Angela accentue cette division de vision qui ne cause pas un état de conflit entre deux personnages et qui désigne la proposition de la femme seulement naturelle, puisque l'essentiel de son existence est directement imposé à cet homme sans remède.

«André: *Dîtes-moi, si je vous laisse, vous allez recommencer?*

Angela: *A quoi faire?*

André: *Ben à sauter des ponts!*

Angela: *Y'a des chances!*

André: *Vous voulez pas changer d'avis?*

Angela: *Pourquoi?*

André: *Comment ça pourquoi? Parce que... Parce que vous êtes belle! Ce serait du gâchis de perdre une belle fille comme vous!*

Angela: *J'ai rien fait de ma vie, mais avoir sauvé une vie, ça va peut-être m'aider...*

Angela: *Si je vous donne ma vie, vous sauriez quoi en faire?*

André: *Donnez une carotte à un âne, vous verrez s'il saura quoi en faire! Bien sûr que je saurais quoi en faire!*

Angela: *OK! J'accepte... Je suis à vous!*

André: *Vous vous foutez de ma gueule?*

Angela: *Non, ce que vous dites est très sensé! Vous êtes une bonne cause. Je-suis-à-vous!»*

Alors dans la même séquence, on fait connaissance par l'adjuvant de notre héros et leur réunion sur «une bonne cause».

La participation de la femme dans le récit ne cause pas un changement dans le programme narratif, donc il n'y s'agit pas de transformation d'état, au moins pas encore. Mais il y s'agit d'une contribution d'un nouveau personnage dans l'histoire. Angela, par sa nature décrite suivant la caractérisation faite sa part en disant; «je suis à vous.», est l'adjuvant de notre récit, de notre sujet principal quand ceci est toujours dans une situation de disjonction par rapport à son objet de valeur:

S1∨O1

Mais dans cette partie du texte par la contribution d'une nouvelle personnage et la verbalisation des causes de la situation d'André, un deuxième objet modal s'y est introduit; une cause à son existence, une nécessité, puisqu'il dit qu'il se sent inutile. Donc, s'il sent qu'il sert à quelque chose dans sa vie, il se sentira mieux. Alors, notre deuxième objet modale qu'on va subdiviser aux séquences suivantes, c'est «l'utilité de l'existence», auquel notre sujet est toujours disjonctif:

S1∨Om2

Pour la composante discursive; la figure «reflet» est favorisée par le parcours figuratifs suivant; «un homme brun, laid, orientale et de petite taille» vs «une femme

blonde, belle, occidentale et de longue taille.»; «un homme qui est en malheur à l'extérieur» et «une femme qui l'est à l'intérieur.»

3.3.1.2.2. Séquence: 4

«(...) *L'extérieur ça ne compte pas!*»

La quatrième séquence commence à 18: 10. L'équilibre établie autour de l'axe de «reflet» à la séquence précédente entre les éléments dichotomiques comme, beau/laid, con/sage, utile/inutile s'accroît et s'approfondit par ce dialogue qui se réalise aux toilettes entre Angela et une autre femme:

«La Femme: *Vous pouvez dire à ce monsieur d'aller ailleurs?*

Angela: *Qui ça?*

La Femme: *L'homme au pantalon, dans la cabine.*

Angela: *Oh, faut pas se fier aux apparences. C'est une femme!*

La Femme: *Ah, Oui? Avec une voix pareille?*

Angela: *A l'intérieur c'est une femme! L'extérieur, ça ne compte pas.»*

Nous avons déjà dit, la dichotomie l'intérieur/l'extérieur a une importance fondamentale pour la suite de l'histoire. Après avoir payé l'une des dettes d'André, Angela qui pense que le problème de son nouvel ami est résolu et elle essaie de le laisser. Mais André qui s'est fait humilié devant l'un de ses anciens associés de travail et qui continue toujours de s'en sortir en se cachant derrière ses soi-disant principes, ou sa dignité, n'était pas content, ni heureux, même s'il a obtenu l'argent dont il avait besoin. Parce qu'il pensait qu'il était humilié et qui ne se regarde pas pour en voir la raison, il avait besoin d'une personne à critiquer et à traiter comme on l'avait traité pour se recréer des nouvelles occasions de fuite et des solutions passagères.

Dans ce cas, l'obtention de l'objet de valeur (Om1) a créé une transformation d'état, par ailleurs le programme narratif suivant:

(PN1): $F(S) \rightarrow [(S1 \vee Om1) \Rightarrow (S1 \wedge Om1)]$

Cette nouvelle situation réalisée ne change pas l'état initial du Sujet par rapport à son objet de valeur:

(S1∨O1)

Ce qui nous donne la formule suivante en dernier lieu:

(S)→(S1∧Om1∧O1)

La participation d'Angela à la vie d'André cause un changement dans le programme narratif partiellement. Ce qui veut dire que, André qui ne voulait pas vivre puisqu'il ne pouvait pas s'en sortir des troubles de sa vie, obtient un peu d'argent par la contribution de sa nouvelle compagnie, ce qui lui fait sentir déjà mieux et lui donne la volonté d'agir mais qui ne lui donne pas le savoir ni le pouvoir faire pour atteindre son objet de valeur; son équilibre en soi. Donc il est toujours le sujet de la situation de /devoir-faire/+/vouloir-faire/+/ne pas savoir-faire/+/ne pas pouvoir faire/.

Le rôle de Angela est de montrer André ses besoins en le satisfaisant. Et la seconde importance de la quatrième séquence est de déterminer les manques et les besoins d'André, ce qu'on voit nettement au dernier dialogue qui se passe sur un des ponts parisiens entre 26: 05 et 28: 24:

«Angela: *Mais t'es pas à la pêche à la truite, et t'étais mauvais comme un livre de 5.ème!*

André: *J'ai encore ma dignité, des principes... Choses qui te dépassent, toi!*

Angela: *Et ben, fallait les appliquer, t'aurais pu lui soutirer 10 plaques, facile!*

André: *Jamais de la vie... J'y ai pensé.*

Angela: *Tu sais... Il est gros le cerveau, faut pas l'utiliser en petits morceaux!*

André: *Tu te goures, j'utilise tout, tout! Matin, midi et soir, je pense! Là, je pense trop, laisse-moi tranquille!*

Angela: *Ouais, mais tu penses petit! Tu veux petite aide... Tu as petite pièce à Brooklyn, au lieu de New-York!*

André: *Comment tu sais ça... Que j'ai un truc à Brooklyn?*

Angela: *Bah, j'ai un ami qui est ton voisin dans ce trou à rats!*

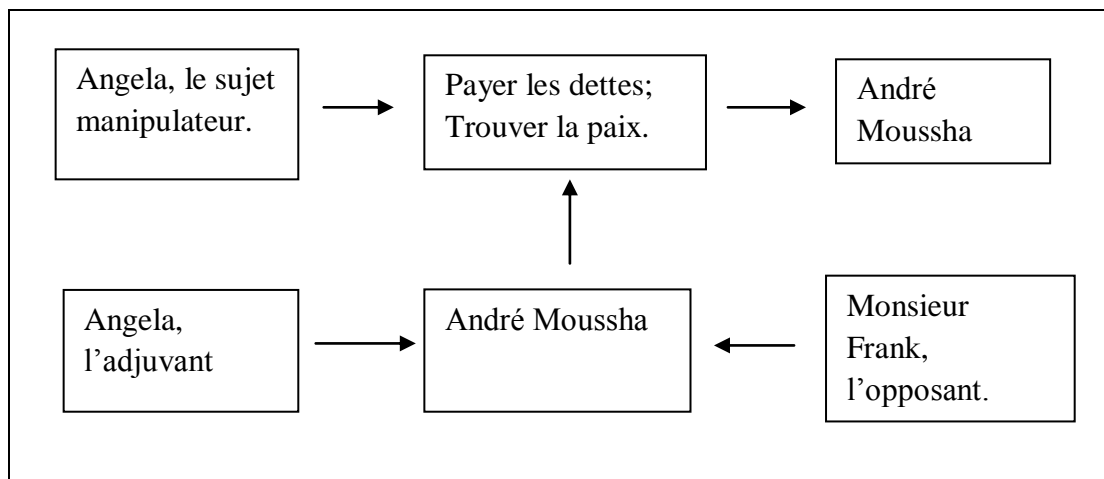
André: *Je l'ai pas acheté cher, c'est vrai...*

Angela: *Mais on s'en fout, c'est ton appart! C'est pas le problème, ton problème c'est que tu penses qu'à fuir, sans arrêt! Penses à te poser, à respirer,*

laisse l'oxygène rentrer dans ton cerveau! Pour qu'il soit content, pour prendre les bonnes décisions! ALLEZ... RESPIRE! RESPIRE!»

Angela en étant le sujet opérateur provoque André pour qu'il se traite sans s'humilier et se causer des obstacles à lui-même. Elle essaie de lui faire sentir des besoins fondamentaux de la vie, comme respirer, comme partie en vacances, ou apprécier la belle ville, Paris. C'est d'ailleurs ces éléments qui ont créé la volonté chez lui et aussi qui ont changé le programme narratif en lui donnant une nouvelle forme en établissant Angela à la catégorie «du sujet manipulateur». Donc la quatrième séquence est celle de la manipulation, par l'intervention du deuxième sujet opérateur.

Tableau 3.3.1.2.1



Une dernière importance de la quatrième séquence est qu'à la fin une autre dichotomie prend place; un homme/une femme. Sur un pont, une femme face à un homme et le guide à s'affronter par sa réalité. Elle le blâme, elle le gronde, elle le bouscule même, pour le faire reprendre ses esprits. Cette situation qui n'est pas ordinaire, prépare le manque et le besoin de se sentir suffisamment masculin chez André, qui va former le commencement et la situation initiale de la séquence suivante.

La composante discursive dans cette séquence de manipulation de la part de Angela, peut être indiquée comme «fuite» supportée par les parcours figuratifs suivants; «tu veux petites aides», «t'es pas à la pêche à la truite» «tu penses qu'à

fuir»; qui préparent le rôle thématique «homme faible» pour André et «femme forte» pour Angela à la fin de la séquence.

3.3.1.2.3. Séquence: 5

«J'ai pas envie qu'elle s'abîme! Surtout pour me faire plaisir...»

Toujours dans les événements de provocation, à la cinquième séquence qui commence à 28:24, Angela montre sa faiblesse devant André. Elle lui donne l'occasion de la rendre heureuse quand elle en a besoin et lui fait sentir que lui aussi il peut faire de bonnes choses. Les attitudes d'Angela dont nous venons de résumer quelques-uns sont toutes faites par le but de le faire sentir d'une certaine façon présumée.

Dans le dialogue suivant, on voit comment elle lui aide à voir qu'il se sent insuffisant en tant qu'un homme mais comment ce n'est pas vrai. On sait que du point de vue freudien l'élément fondamental de l'identité humaine c'est l'identité sexuelle. Alors le fait qu'André se sent inutile prend sa cause aussi de la réalité qu'il ne se sent pas suffisamment «homme» ou masculin, qui est le manque essentiel de son être. Pour conclure, disons que «le sentiment de masculinité» est un sous objet modal; (Om2a) pour obtenir «le sentiment de suffisance d'utilité» (Om2) et jetons un coup d'œil au dialogue suivant et voyons ce qui se passe:

«Angela: Allez pour me faire plaisir.

André: Non, quand je dis non, c'est sûr que c'est non!

Angela: J'ai toujours rêvé de faire un tour, sur la Seine... C'est si romantique!

André: Je suis malade, là.

Angela: Je suis heureuse André, là! Juste maintenant, en ce moment précis! Tu me sauve la vie, et réalise mes rêves, tu vois que tu peux faire le bien.

André: Ouais, mais ça marche que sur toi!»

La formule de cette dernière situation formulée ainsi:

$F(S) \rightarrow (S1 \vee Om2a) \rightarrow (S1 \vee Om2)$

Ce dialogue a aussi une importance par sa nature manipulatrice qui provoque le côté masculin d'André. Elle le pousse, elle guide à utiliser son masculinité pour le préparer aux obtentions des objets modaux et des évaluations suivants. C'est une opération de persuasion qui est réalisée par des expressions comme «Tu me sauves la vie, tu réalises mes rêves, tu vois que tu peux faire le bien.»; «Allez, pour me faire plaisir.»

Ce dialogue a aussi une autre grande importance dans le tout du film et l'aventure spirituelle d'André. On a déjà parlé de son essence psychologique qui se base sur le manque chez notre héros qui lui est maintenant démontrée par Angela. Dans le dialogue qui suit on se trouvera face à une autre dichotomie; «Le Ciel-le haut/La Terre-le bas»; ou bien «la réalité/la spiritualité». Qu'est-ce qui est important dans cette nouvelle distinction? Essayons de trouver des réponses après avoir lu comment celle-ci est élaborée en 29: 11:

«Angela: On devrait revenir la nuit, c'est si beau!

André: Alors là non, c'est sûr que non!

Angela: Les bateaux sont tous éclairés par les projecteurs là, et quand tu les vois d'en haut, c'est tellement jolie de les voir serpenter; on dirait des petites bouts de lumières qui glissent sur l'eau.

André: Comment ça d'en haut?

Angela: D'en haut, du Ciel!»

On vit dans une sorte d'une petite boîte qu'on appelle «le corps». Alors quand on se regarde on ne voit que cette boîte. Quand on se regarde de l'extérieur on ne voit que le carton de la boîte qui nous est «chez-soi». Mais pour voir ce qu'on a dedans, à l'intérieur comme dit Angela, on doit s'élever et se regarder du haut. Plus littérairement exprimé; on doit se déborder, se dépasser et s'en sortir de sa boîte pour pouvoir regarder ce que nous avons à l'intérieur.

D'une autre côté on ne peut pas négliger le sens divin attribué à cette scène précise par la musique féérique qu'on entend au fond, et qui est en harmonie par le titre, et la nature de Angela en tant que l'adjuvant de notre récit. Angela, envoyée par le Ciel pour aider André à voir qui il est vraiment et à résoudre ses problèmes.

Aux événements qui suivent, Angela dont la mission est de rendre André heureux, à l'intérieur et à l'extérieur décide de l'aider. Pour trouver l'argent que doit André, Angela va introduire une nouvelle dichotomie dans notre travail; celle de «le bien/le mal». Par la suite, on voit qu'elle va dans un club avec André et se couche avec plusieurs hommes pour l'argent et elle le fait pour aider André, sans rien attendre en retour, on peut dire même avec plaisir.

Le fait qu'elle fait de la prostitution pour trouver l'argent dont André a besoin est un point d'interrogation sur le perspectif à propos de ce que c'est le bien ou le mal. Ça peut aussi être accepté comme un encouragement à s'interroger sur les valeurs morales qu'on a acquis, assimilé et accepté dépendant de la structure sociale dont on fait la partie pour pouvoir mieux se connaître.

La cinquième séquence se termine par une autre scène importante. C'est celle où André dispute avec un homme qui veut aussi se coucher avec Angela. Il la défend par ces expressions contre l'homme qui lui demande pourquoi il ne la laisse pas continuer à travailler puisqu'une personne de trop ne va rien changer:

«André: Justement si! C'est un de trop qui me fait comprendre. J'ai pas envie qu'elle s'abîme! Surtout pour me faire plaisir. Je ne mérite pas ça. J'ai surtout n'a pas envie de faire partie des connards de ton espèce! Maintenant tu dégages ou je vais vraiment m'énerver!»

Ce qui importe ici, c'est qu'André, pour la première fois, défend ce qu'il pense ou ce qu'il sent, ce qu'il y a de «soi» à l'intérieur par le support d'une femme qui peut faire des grandes sacrifices pour l'aider, ou «pour lui faire plaisir» en ses termes. Cette situation lui donne l'impression et le sentiment d'être autant important que, quelqu'une de si belle est entraîné de «s'abîmer» pour lui. Donc en commençant à se sentir utile et important pour une femme qu'il donne de valeur et de l'importance, il commence à découvrir ce qu'il a de bien ou de mal en lui, à la revivifier et à l'enrichir. On va montrer le programme narratif ainsi modifié de la façon suivante:

$$F(S) \Rightarrow [(S1 \vee Om2a) \rightarrow (S1 \wedge Om2a)] \text{ mais } (S1 \vee Om2) \text{ et } (S1 \vee O1)$$

Dans cette séquence où André est toujours le sujet d'une situation de /savoir-faire/+ /vouloir-faire/. Mais ce qui change c'est que sa masculinité provoqué par Angela retrouve ses fonctions. Comme on vient de dire par l'instinct de protéger la femme qui se sacrifie pour lui, il trouve le courage de dire ce qu'il pense pour la première fois. Donc dans notre dernier programme, André change de position en tant que le sujet; /savoir-faire/+ /vouloir-faire/+ /devoir-faire/+ /pouvoir-faire/; au sujet de la masculinité dont il avait besoin pour l'obtention de son objet modal.

La figure dans cette séquence peut être précisée comme «masculinité» supportée par les parcours figuratifs suivants: «Alors là non, c'est sûr que non.» Ou bien «J'ai pas envie qu'elle s'abîme.», ou alors «Maintenant tu dégages ou je vais vraiment m'énerver.»

3.3.1.2.4. Séquence: 6

«Je te traite comme tu me traites...»

André, qui a pu dire ce qu'il pensait sans mentir, est à l'étape suivante de son aventure; c'est d'exercer sa nouvelle compétence dans sa vie réelle. Alors à la sixième séquence, par le but de payer ses dettes il rencontre un de ses amis et donc il obtient une chance d'exercer ses nouvelles compétences dans sa vie réelle.

Cette séquence constitue aussi la dernière partie des événements de provocation en y instituant un autre opposant; son ami Pedro.

La première scène de la sixième séquence qui commence à 36:10, insiste encore une fois sur la dichotomie l'intérieur/l'extérieur et constitue l'introduction à la suite des événements surtout par cette partie du dialogue:

«André: Tu restes à côté de moi au cas où...»

Angela: Au cas où il faut te sauver d'une négociation?

André: Pourquoi tu passes ton temps à m'humilier comme ça?

Angela: Comme si tu avais besoin de moi pour ça!

André: Tu vois, tu continues. Arrête de me traiter comme ça!

Angela: Je te traite comme tu me traites.

André: Je devais te laisser noyer toi!

Angela: Pardon?

André: *Rien!*»

Par ce dialogue l'équilibre des dichotomies est souligné. Le fait qu'une personne n'a pas de respect en soi n'en aura pas des autres non plus. Comme dans la nature, chez les animaux qui ne laisseront jamais un animal faible vivant; un animal qui se sent mal à l'aise dans sa peau, un animal qui est faible envers soi-même. Donc André est traité de la même façon qu'il traite soi-même. Et il accueille la réponse qu'il obtient, par regret; de sauver Angela, son côté capable de se regarder de haut et qui le voit tel qu'il est.

Ce qui arrive à la suite, peut être considéré comme le résultat des faits que constitue ce dialogue. Un homme qui n'a pas de confiance en soi, qui se prive de son propre amour et respect; le donne aux autres sans prendre en compte si c'est mérité ou pas. Alors, André va au bar de son ami Pedro, à qui il devait de l'argent. Il ne se ment pas seulement à propos de soi-même, mais de tout le monde. Une personne faible qui a besoin l'approbation des autres, -qui a besoin n'importe quoi des autres et agit selon ce besoin- et qui fait sentir cette faiblesse aux autres, ne sera qu'une simple proie; ce qui est exactement le cas d'André.

En dernier lieu, il a payé ses dettes à son ami Pedro. Mais pendant leur conversation, quand il parlait de soi-même, ce qu'il a fait c'était de se mettre dans une position de pitié. Il a choisi de faire Pedro pitier à lui, au lieu de le respecter pour avoir trouvé l'argent qu'il lui devait et de rencontrer une belle femme.

Toujours dans la situation de MENSONGER alors, on voit qu'André ne peut pas prendre la responsabilité de confiance en soi, il continue à se mentir pour s'enfuir des devoirs de sa propre réalité.

Dans cette séquence la situation d'André en tant que le sujet dans la narration, a changé. Il est le sujet d'une position de /savoir-faire/+/devoir-faire/+/vouloir-faire/+/ne pas pouvoir-faire/.

Il ne s'agit pas de transformation d'état dans cette dernière séquence, puisque les trois scènes qui y sont inclus décrivent tous la même réalité à propos de notre sujet principal. La manque d'estime de soi, le sentiment d'inutilité (Om2) d'André

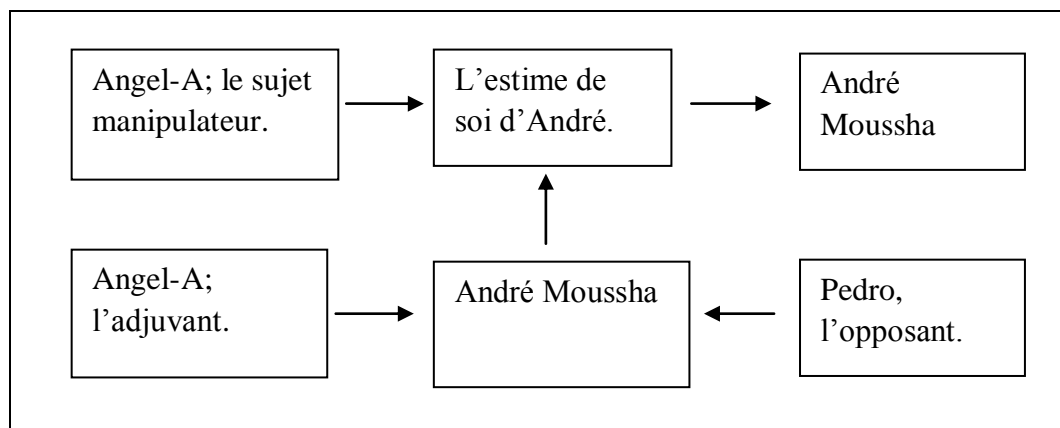
est stable et elle n'est que prouvée par une évaluation supportée et provoquée par un autre opposant de l'extérieur, Pedro.

Mais cette nouvelle situation introduit un deuxième sous-objet modal. On a déjà dit que le sentiment d'inutilité chez un homme peut dériver d'un manque de masculinité, (Om2a) ou d'un manque dans sa vie professionnelle. Imaginons comme un homme venant de la chasse les mains vides, quand tous ses amis ont chassé de gros animaux. Donc l'aptitude professionnelle sera le (Om2b) de notre récit. Voyons en formule:

$$F(S) \Rightarrow [(S1 \vee Om2b)] \rightarrow [S1 \vee Om1] \text{ et } (S1 \vee O1)$$

Angela n'est qu'une observatrice devant l'humiliation d'André, d'abord par lui-même, ensuite par la part de Pedro. Elle observe chaque attitude des deux hommes qui parlent. André se laisse dominer par Pedro ce qui est évident par son langage gestuel et ses attitudes qui manifestent son désir d'être excusé et confirmé. C'est donc pour cette raison que la proposition de Pedro lui a paru amicale mais même s'il était averti par Angela calmement il ne l'a pas écoutée. À la fin quand il a tout perdu et il était tout déçu, pas seulement à propos de son soi-disant ami mais aussi de soi-même, il a blâmé Angela en utilisant son courage encore une fois à s'enfuir de ses réalités, de soi-même. Pour mieux comprendre avec notre schéma:

Tableau 3.3.1.2.4.



Tout ce qui s'est passé dans cette dernière séquence, ce n'est pas seulement une mise-en-scène concrétisant la situation mentale et psychologique de André, mais

aussi une épreuve concrète de la personnalité de André qui ne le laisse pas se sauver des troubles ni des humiliations.

En tant que la dernière séquence des événements de provocations qui résultent une acquisition de connaissances; c'est après cette séquence que va arriver le tournant de l'histoire qui va nous emmener à sa fin suivant l'évolution éprouvée du personnage principal.

Dans cette séquence où se prépare la réalisation de la performance principale de notre héros, le rôle thématique de «l'homme au faible estime de soi» est renforcé par les expressions comme «je te traite comme tu me traites», ou par les gestes corporelles de Pedro en lui donnant des claques au visage comme un signe d'affection.

3.3.1.3. La récapitulation, la prise de conscience (ou le retournement de situation)

La récapitulation est la partie du récit où il s'agit d'une reprise, d'un résumé de ce qu'on a dit ou écrit. Les événements qui se passent, résument tous les faits qui sont dits ou vécus jusqu'à ce moment du récit. Le héros, le sujet principal, prend conscience de toute sa réalité qu'il ne voulait pas voir. C'est aussi le moment où les motifs généraux du récit vont s'éclairer, changer de l'aspect et vont suivre l'évolution personnelle du personnage principal.

Angel-A, comme nous avons dit, a une structure basée sur les dichotomies fondamentales. Nous en avons cités déjà plusieurs, et maintenant on va développer ce que nous venons de discuter dans les chapitres précédentes.

Nous avons déjà dit que dans la narration ce ne sont pas les personnages qui sont au premier plan de l'analyse mais les rôles. Vers la fin de cette phase on va voir qu'Angela va prendre sa place en tant que le personnage principal par une transposition des rôles.

Autrement dit, cette phase sera le commencement de la fin pour André, et un commencement pour Angela.

3.3.1.3.1. Séquence: 7

«Pourquoi moi?»

Comme c'est la récapitulation et aussi le commencement de la résolution du récit, la septième séquence, commençant en 43:30, cette séquence a une importance particulière dans notre analyse. La source de cette particularité n'est pas seulement sa place dans la structuration du récit mais aussi son contenu. C'est la partie où par la contribution des images métaphoriques, on se trouve sur la ligne fine du réel/l'imaginaire comme aussi de l'esprit/le spirituel.

Une grande partie des dialogues se trouvant place dans cette séquence ont une importance dans notre analyse à cause des raisons qu'on vient de citer. Donc on va les étudier et en parler en les divisant en trois parties générales simplement classifiés en introduction, développement et conclusion.

Dans l'introduction Angela fait une évaluation de l'événement et de la réaction d'André à propos de tout ce qui s'est passé avec son ami Pedro, par ces termes suivantes:

«André: "Un cadeau pour ton retour aux affaires." il avait dit. Tu parles, putain! Je tombe de haut!

Angela: Moi aussi.(En mangeant son croissant.)

André: (La regardant manger avec appétit.) Il n'y a pas de croissant non plus là où tu habites?

Angela: Il t'avait déjà fait un cadeau, avant?

André: Bien sûr que non...

Angela: Qu'est ce qui t'a fait croire qu'il pourra t'en faire un comme ça subitement?

André: Je sais pas... J'y ai cru.

Angela: Parce que il t'a flatté!

André: Ouais, d'accord c'est ça, il m'a flatté et je suis tombé dans ça. Tu es contente?

Angela: Comme t'as pas une bonne image de toi, tu plonges!»

Ce dialogue se passe là où André est totalement coincé et il n'a nulle part à s'enfuir. Il n'a rien appris qu'il ne savait pas déjà. Mais c'était la première fois qu'il a tout vu aussi nettement. Sa réaction pourtant n'était pas d'y penser et essayer d'accepter pour en faire un changement. Il a préféré de s'enfuir, de sa réalité et de Angela qui en était le symbole.

Alors l'adjuvant de notre héros comprend qu'André ne pourra pas s'en sortir par ses dynamiques intérieures. Donc elle décide de lui parler d'elle même, de qui elle était vraiment. André n'y croit pas au début et il continue à blâmer Angela en se moquant d'elle. C'est là où elle fait sa dernière critique à propos de lui;

«Angela: *Je suis venue pour t'aider.*

André: *Ben pour l'instant t'as plutôt foutu la merde!*

Angela: *C'est toi qui fous la merde, tu mens tout le temps et à tout le monde! Et puis ce ne sont pas des petits mensonges par ci par là! Tu te mens profondément André! Tu as peur! Peur de toi, peur de tout, peur tout le temps! Tu es ferme comme une huître qui a peur de la mer!*

André: *Une huître? Tu es descendue du ciel pour me dire que j'étais fermé comme une huître?*

Angela: *Oui. Je suis venue pour te montrer comment ça marche là-dedans. Et à t'aider à savoir qui tu es exactement. Que tu l'acceptes.»*

Comme aux secondes suivant lui aussi il va le dire, André ne lui croit toujours pas parce qu'il ne se croit pas à lui-même. Il ne croit toujours pas qu'il est assez précieux pour mériter l'aide du Ciel. Mais ce qui est le grand tournant de l'histoire ce n'est pas la réalité d'André mais celle de son adjuvant. Donc le développement de la récapitulation se réalise par l'aveu d'Angela à propos de qui elle était.

Elle lui raconte qu'elle était un ange qui vient du Ciel et elle est en mission pour l'aider. Elle lui donne aussi des informations détaillées sur sa vie au Ciel et comment ça marche d'entreprendre une mission. Mais André ne la croit pas et continue toujours à se moquer d'elle.

Angela: *Tu ne me crois toujours pas c'est ça?*

André: *Non! (Angela commence à pleurer) Oh, Angela, oh?*

Angela: *Il y a rien de pire pour un Ange, d'être rejeté pas sa moitié, et de rentrer avec une mission qu'on n'a pas pu terminer.*

Ce qui rend ce dialogue important c'est qu'il rend nébuleux tous les éléments dichotomiques et fondamentaux de la structure par l'infinité de possibilités de sens de son contenu. Angela qui n'était qu'une femme qui aidait à André, devient maintenant un ange descendu du Ciel pour guider André. Par l'expression exacte qu'elle utilise, André est «sa moitié» ce qui unifie toutes les dichotomies dont nous avons parlés jusqu'à maintenant.

C'est après cette alliance que vient la conclusion de la récapitulation; la partie où André se voit tel qu'il est; par les yeux de Angela dont il était digne de connaître. Le savoir miraculeux de la nature de son adjuvant est l'élément le plus important qui le fait sentir respectueux par le fait qu'il était «choisi» et considéré digne de l'aide divin.

«André: *Pourquoi moi?*

Angela: *J'en sais rien, je suis pas un planning. C'est peut-être parce que tu es beau à l'intérieur, et que tu ne le sais pas encore. Je suis là pour te l'apprendre. Je suis ton reflet, ton image. Je suis toi!*

André: *Je suis une pétasse d'1m80?*

Angela: *Ouais. Un peu. A l'intérieur.*

André: *Mais je ne suis pas une femme?*

Angela: *Si à moitié. Tu es même plus féminin que masculin en faite. C'est de là que tu tiens ta sensibilité, ton humour, ton esprit, c'est féminin ces sentiments! Les hommes sont des chasseurs. Mais toi, tu n'es pas vraiment taillé pour la chasse! En faite tu n'as gardé du masculin que les mauvais côtés. Le mensonge, l'ambition, la peur de ne pas être à la hauteur, la peur d'être jugé, la peur d'aimer.*

André: *Et tu vois tout ça en moi?*

Angela: *Tout. Et laisse-moi te dire; tu es super-gaulé à l'intérieur!*

André: *Moi, c'est plutôt avec l'extérieur que j'ai un problème.*

Angela: *OK! Allons à l'extérieur!»*

L'importance de cette séquence ne prend pas source seulement par le sens qu'elle porte de la part d'André, mais aussi d'Angela. En ignorant les lois de son métier, les lois divines de son être, elle fait un pas irréversible en visant

l'accomplissement de sa mission. On peut aussi considérer cette action inattendue d'Angela comme une faiblesse; manifestée par ses larmes.

Par cette dernière action Angela devient le sujet principal de la suite du récit ce qui est nécessaire pour atteindre l'objet de valeur; «la paix, l'équilibre intérieur».

Sur ce point, on doit absolument préciser l'énoncé d'état d'Angela. Selon le système de modalités, l'énoncé d'état de notre deuxième sujet subit une modification. On voit qu'elle est dans un état de /non être/+/paraître/, donc du SECRET.

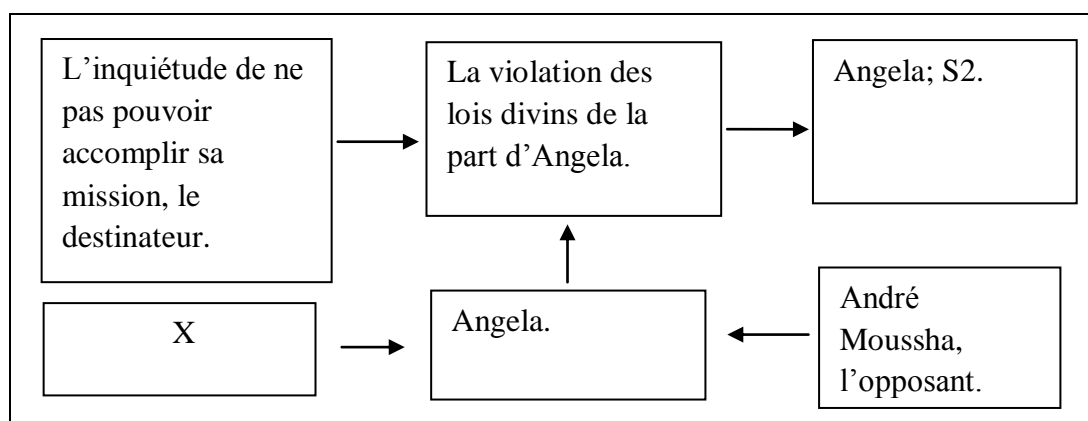
En se rappelant de la situation d'André -MENSONGER- on peut voir que tous les deux personnes étaient sur des points parallèles en position de refus ou d'ignorance.

On peut formuler cet état de notre deuxième sujet, par rapport à l'objet de valeur dont les objets modaux seront différenciés aux séquences suivantes:

$$F(S2) \Rightarrow [(S2 \wedge O1) \rightarrow (S2 \vee O1)]$$

La perte d'équilibre commence dans cette étape, par la violation de lois divines de son être, de sa nature et prépare par la suite la prise de conscience pour Angela. On va alors montrer cette nouvelle position en tableau, comme suivante:

Tableau 3.3.1.3.1.



Angela est le sujet d'une situation narrative du type, /devoir-faire/+/savoir-faire/+/vouloir-faire/+/pouvoir-faire/ Comme elle n'a pas pu accomplir sa mission jusqu'à ce moment, elle est sur le point de; /ne pas pouvoir-faire/, ignore les

principes de son /devoir-faire/, modifie le contenu de son /savoir-faire/, en insistant sur son /vouloir-faire/.

Alors la séquence qui a commencé à l'extérieur s'est terminée en ressortant de l'intérieur. Cette partie de la narration c'est là où l'équilibre commence à s'établir au prolongement du récit. Le beau/le laid; la femme/l'homme, le bien/le mal, la réalité/l'imaginaire et enfin l'intérieur/l'extérieur, qui se sont éclairés et trouvés une balance sur un point où rien n'est comme on le voit de l'extérieur mais ne trouve son sens authentique que par la contribution de son contenu. Ce qui est essentiel c'est l'équilibre entre les éléments dichotomiques qui ne peut être réalisée que par une séparation nette.

On va définir le rôle thématique d'André en ne changeant rien; «l'homme au faible estime de soi» suivant les parcours figuratifs comme «et tu vois tout ça en moi?», «pourquoi moi?», «c'est plutôt avec l'extérieur que j'ai un problème.»

3.3.1.4. Les événements de résolution, l'achèvement de la performance (ou le déroulement de l'intrigue)

Les événements de résolutions qui suivent la prise de conscience du héros est l'élaboration de la performance. Ils seront choisis et performés selon les besoins du personnage principal. C'est la partie la plus dynamique puisque la notion d'équilibre se révélant à la séquence précédente va s'établir et se mettre en évidence partout dans le récit. Tous les événements qui se sont déjà passés ou les réponses données sont parvenus à l'achèvement de la performance par l'aide ou plutôt la manipulation (ou l'opposition par d'autres cas) de l'adjuvant.

Dans notre film, la résolution des événements de la part de notre personnage principal, (S1) préparent les événements de provocation et les acquisitions des connaissances pour le (S2) qui était aussi notre adjuvant et le sujet manipulateur. Commenant par cette séquence, les aventures des deux personnages vont dérouler en croisement et se préparer au rencontre final, en équilibre interne et externe.

Les événements de résolution qui préparent l'achèvement de la performance s'enchaînent aussi en correspondant aux trois niveaux du récit ce qui sont l'introduction, le développement, et la conclusion.

3.3.1.4.1. Séquence: 8

«Parce que maintenant, tu n'as plus d'excuses pour y rester!»

La huitième séquence, qui commence en 51:44, est la partie du récit où le savoir de ce que le héros doit faire est acquis mais la réalisation de ce savoir est encore confuse.

Dans l'introduction on voit l'état d'âme, d'esprit d'André. Il était dans une situation dont il n'avait pas l'habitude et il ne savait toujours pas s'il pourrait en sortir même s'il le désire:

«André: Dans la vie j'ai souvent été dans la merde, et j'ai jamais eu personne pour m'aider à en sortir. Jamais.

Angela: C'est maintenant que tu es dans la merde!

André: Pourquoi?

Angela: Parce que maintenant, tu n'as plus d'excuses pour y rester!»

Ce dialogue annonce une transformation d'état à venir puisque ça souligne l'obligation et la nécessité d'agir pour changer la situation courante d'André. Sur ce point du récit, Angela est toujours le sujet manipulateur qui montre André sa position et celui-ci est le sujet d'état.

Au cours du développement à la suite d'une nouvelle imposture d'André, Angela essaie de lui montrer les conséquences de ses comportements par cette expression suivante:

«Angela: Tu passes ton temps à remplir des vases qui fuient de partout!»

Alors à l'extérieur où André a des problèmes ils sont toujours sur le même point. Notre héros, à la recherche de l'équilibre interne et externe a commencé à distinguer son reflet au miroir mais ne peut toujours pas faire quelque chose pour l'atteindre. Le programme narratif pour tous les deux personnages est donc stable puisque rien n'est changé dans leurs situations.

En conclusion, André qui discutait avec Angela est encore une fois attrapé par les espagnols à qui il devait de l'argent et même s'il essayait d'humilier Angela pour se sauver de ce qu'il devait faire il lui demande de l'aide à s'en sortir.

Enfin Angela le sauve encore une fois, ce qui nous fait passer à la deuxième séquence, au développement des événements de résolution qui va faire approcher nos héros à leurs performances.

Comme il n'existe pas une transformation d'état, on va tenter de préciser le plan discursif à la séquence suivante.

3.3.1.4.2. Séquence: 9

«Laquelle rend la tienne plus supportable?»

La neuvième séquence, qui commence en 55:52 est la deuxième partie des événements de résolution et justement c'est la partie où notre héros achève complètement son équilibre intérieur. L'obtention de l'amour propre prépare son trajet à atteindre l'objet de valeur de notre héros, vu que c'est la séquence où il attrape son reflet au miroir et il peut lui dire qu'il l'aime.

De la part d'Angela, la mission qu'elle dirigeait jusqu'à cette séquence a commencé à perdre ses influences puisqu'elle se rend compte que tous ceux qui lui paraissaient ordinaire, normal jusqu'à ce jour, qu'elle avait accepté réel sans questionner, pouvait ne pas être si ordinaire ni normal que ça. C'est la séquence où la recherche des deux héros, se retrouvent sur la même position dans la narration visant l'équilibre interne:

/devoir-faire/+/vouloir-faire/+/ne pas savoir-faire/+/ne pas pouvoir-faire/

On peut en déduire qu'André ne pourrait pas atteindre un état d'âme en paix s'il ne sait pas le passé ou la source de sa «moitié».

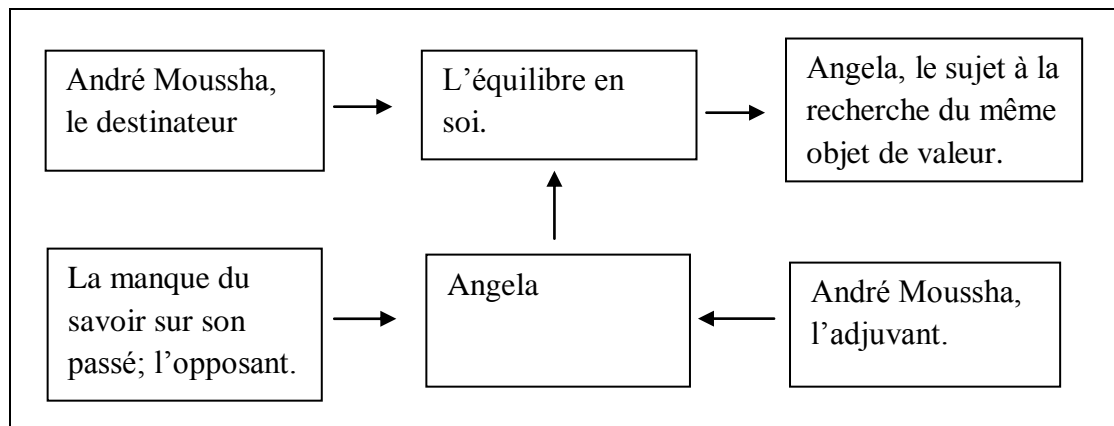
C'est aussi dans cette partie du récit que notre adjutant dont la nature est toujours indéfinie, se trouve face à des questions, posées par André pour la connaître mieux, et dont elle ne savait pas les réponses. Cette nouvelle situation créée est un tournant pour Angela parce que justement c'est à ce moment-là qu'elle aperçoit la

manque, le vide de son passé inconnu. Mais aussi c'est un tournant pour André, pour qui Angela était la personne qui avait toujours une réponse logique et qui était forte. Mais il a vu qu'elle aussi elle avait des zones qu'elle évitait de contacter à cause de l'insécurité de la manque du savoir. On peut donc dire qu'ils ont atteint une équilibre dans leurs relations aussitôt qu'une symétrie chacun dans leur intégrité.

Angela est le sujet d'un nouveau programme narratif qui nous donne la raison de la réalisation du premier programme narratif de notre S2. Nous avons déterminé celle-ci en tant que la perte d'équilibre en soi. Maintenant on va voir pourquoi elle l'a perdue. Angela qui n'était pas au courant de la manque de savoir qu'elle avait à propos de son passé s'affronte de cette manque, de la malaise qui en dérive et du fait qu'elle a besoin des informations sur son passé. Sur ce point, on va déterminer un l'objet modal pour le trajet, le programme narratif d'Angela, ce qui serait «le savoir sur son passé»; (Om).

$$(PN1): F(S2) \rightarrow [(S2 \wedge O1) \rightarrow (S2 \vee Om)] \Rightarrow [(S2 \vee O1) \rightarrow (S2 \vee Om)]$$

Tableau 3.3.1.4.1.1.



Dernièrement; on avait parlé de l'équilibre établie par l'aveu d'Angela à propos de son existence et son rôle dans la vie de André. Les expressions qu'a utilisées Angela étaient assez pertinentes; «la moitié», « le reflet», « je suis toi.». On a maintenant un équilibre de rôles entre les deux personnages. Les avantages et les désavantages des deux caractères sont en balance et les deux personnes tout à fait opposées, sont harmoniquement en collaboration.

Les dialogues se trouvant place dans cette séquence auront une importance pour la compréhension et l'évaluation de notre histoire. Quand André demande comment elle était en tant qu'une petite fille, elle lui invente deux différentes histoires. La raison pour laquelle il demande ces questions, précise aussi sa réaction devant ceux qu'il entend:

«André: *Putain ma pauvre, c'est horrible! C'est pas une vie ça. Wahow! Moi et mes problèmes, je vais arrêter de me plaindre!*»

Cette réponse est la cause de son intérêt pour Angela, mais aussi la conséquence de son affrontement par qui il était en tant qu'un individu. Le premier pas de son acceptation de son destin à lui, ce qui est justifié par la réponse d'Angela quand il demande quel scénario est la réalité:

«André: *Je suis perdu, c'est laquelle ta vie?*

Angela: *Laquelle rend la tienne, plus supportable?*

André: *Je ne sais pas.*

Angela: *Je peux t'en inventer des milliers, mais la tienne restera la même, il faudra l'accepter.»*

C'est en ce moment que leurs relations gagnent une réciprocité selon les places qu'ils occupent dans les vies de l'un et l'autre. C'est aussi en ce moment que les barrières entre l'intérieur et l'extérieur des deux personnages en tant qu'un homme et une femme, un homme faible et une femme forte, un homme laid et une femme belle s'anéantissent et commencent à laisser sa place à un équilibre total.

«Angela: *Je ne sais pas qui je suis.*

André: *Comment ça tu ne sais pas? Tu viens du Ciel, tu es bien placée pour le savoir!*

Angela: *On n'a pas accès à notre passé, c'est classé top-secret.*

André: *Ah, bon? C'est dégueulasse, ça! Ça t'embêtent mes questions?*

Angela: *Non! Ça veut dire que tu t'intéresses à moi; et ça signifie que tu commences à t'intéresser à toi!»*

La dernière partie de cette séquence est aussi la première partie de l'achèvement de la performance dans l'aventure d'André, en tant que le personnage

principal. L'équilibre intérieure établie fournira l'accès à celle à l'extérieur; une paix par soi-même et ultérieurement par l'autrui.

«Angela: *Regarde dans la glace, qu'est-ce que tu vois? Regarde dans la glace, qu'est-ce que tu vois?*

André: *Je vois... Une fille sublime.*

Angela: *Merci. A côté d'elle, qu'est-ce que tu vois?*

André: *Je ne sais pas.*

Angela: *C'est bien, tu progresses.*

André: *Ah, bon! Tu trouves?*

Angela: *Oui, avant tu ne voyais que de la merde, maintenant tu ne vois plus rien, tu as bien nettoyé la base. Maintenant, il faut y mettre quelque chose dans cette coquille vide! Il ne faut pas la laisser comme ça. Alors regarde bien devant toi. Il n'y a rien qui t'intéresse dans ce beau visage?*

André: *Pas grande chose.*

Angela: *Regarde bien dans tes yeux. Qu'est-ce que tu y vois?*

André: *De... De la gentillesse...*

Angela: *Oui... Il y en a. Beaucoup. Et après?*

André: *Je... Ils sont pas mal.*

Angela: *De la beauté... Exacte! Ils sont beaux. Et après?*

André: *Peut-être de... Euh... De... La douceur.*

Angela: *Oui, beaucoup... Et de l'amour?*

André: *Oui... De l'amour. Il y en a beaucoup oui. Trop peut-être même.*

Angela: *S'il y en a beaucoup, il faut le faire sortir. Dis-moi que tu m'aimes!*

André: *Pardon?*

Angela: *Tu ne m'aimes pas?*

André: *Si. Beaucoup. Enfin je ressens une sorte d'affection ça peut être de l'amitié qui... Qui...*

Angela: *Tu m'aimes ou tu ne m'aimes pas?*

André: *Dès le premier jour... La première seconde...*

Angela: *Bon... Alors dis-le!*

André: *C'est... C'est difficile à dire...*

Angela: *Tu sais pourquoi?*

André: *Non.*

Angela: *Parce que personne ne te l'a jamais dit! Vrai? C'est difficile de s'aimer quand personne ne vous renvoie l'image!*

André: *Oui.*

Angela: *Je t'aime André...Voilà, t'a reçu de l'Amour, maintenant tu peux en donner à ton tour, vas-y!*

André: *Je t'aime Angela. Quel que soit ton prénom.*

Angela: *T'as raison, redis-le sans mon nom.*

André: *Je t'aime.*

Angela: *C'est bien. Maintenant, regarde-toi bien, et dis-le.*(Le reflet d'Angela disparaît de la face du miroir. On n'entend que sa voix.)

André: *Je ne peux pas.*

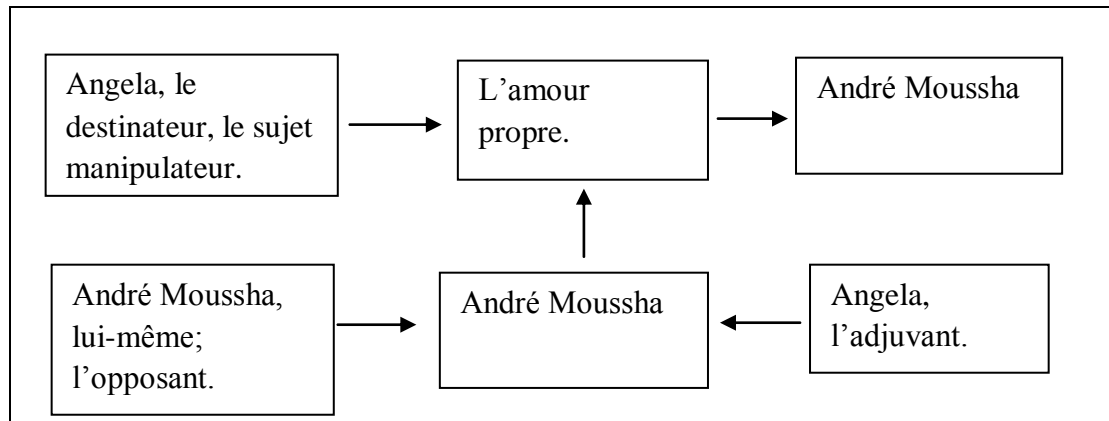
La voix d'Angela: *Bien sûre que tu peux. Regarde ton corps, meurtri par le manque d'amour, de confiance. Tu ne vois pas qu'il mérite qu'on s'occupe un peu de lui? Alors, ne le rejette pas, ce corps blessé... Qui t'a supporté depuis si longtemps, sans jamais se plaindre. Dis-lui qu'il a son importance, qu'il a sa place. Donne-lui ce qu'il mérite!*

André: *Je t'aime. André... Je t'aime.*

Angela: *Je suis fière de toi André.»*

Cette dernière scène change le programme narratif d'André. On avait dit que l'obtention de l'objet de valeur dépend de l'obtention des objets modaux. «L'amour propre» est le troisième sous-objet modal (Om2c) pour acquérir l'objet de valeur, «équilibre interne» (O1). André, en étant le sujet du; /devoir-faire/+/vouloir-faire/savoir-faire/ne pas pouvoir faire/ va maintenant être le sujet du programme narratif suivant:

(PN2): $F(S1) \rightarrow [(S1 \vee Om2c) \Rightarrow (S1 \wedge Om2c)]$ mais toujours $(S1 \vee O1)$

Tableau 3.3.1.4.1.2.

La fin de ce dialogue est le commencement d'une nouvelle période dans les vies de tous les deux personnages. André est au début de l'accomplissement de son trajet et Angela est à la fin de sa mission. Mais aussi, André est à la fin de sa détresse, de ses troubles, de son impasse; et Angela est au début de son trajet à elle. Ce qui crée une situation du yin et yang dans la relation des deux caractères. Cette nouvelle situation se montre dans le dialogue suivant:

«Angela: *Bon! On va manger? J'ai faim moi!*

André: *Tu ne penses qu'à bouffer, ce n'est pas possible! Tu as un problème affectif?*

Angela: *Hé, ne mélanges pas les rôles s'il te plaît!*

André: *Tu as raison.»*

Le dernier dialogue entre les deux personnages prépare les thèmes principaux de la séquence suivante surtout qui indiquent la relation entre Angela et André. On vient de dire que la fin de la neuvième séquence souligne une situation du yin et yang, une situation de balance entre les deux personnages. La raison de cette balance c'est que l'asymétrie entre les deux personnes disparaît par la formation de l'amour propre chez André. Ainsi, quand il commence à respecter soi-même il apprend aussi à respecter l'extérieur, commençant par Angela.

Le fait qu'on s'est retrouvé sur ce point de balance, comme nous l'avons déjà indiqué, nous guide à réfléchir sur le titre de film, sur le pourquoi du choix du titre ainsi qu'Angela mais pas seulement «Angela». On peut sans doute y réfléchir

plusieurs possibilités adéquates. Pourtant, suivant notre inférence mise en évidence plus haut, on peut dériver qu'Angela est un ange pour André, dans André, à André.

Son existence est dédiée à André et dépend de lui. Elle est un ange, elle est le côté bon, le côté meilleur d'André, elle aussi avec ses imperfections. Par son caractère confus, le titre fait renvoi au fait qu'on parle d'une intégrité par son trait de réciprocité entre la résolution des conflits dichotomiques et au cours de l'établissement d'équilibre.

Angela est donc l'ange de André, elle est un ange à André, et la majuscule de André prend source de sa nature, puisque c'est la première lettre de son prénom mais aussi du fait qu'André a à son tour son rôle dans ce même trajet, pour établir une équilibre dans ses conflits, en ses contradictions et pour Angela.

Donc la balance établie entre les deux personnages au niveau de leurs relations serait le thème principal de la séquence suivante par ses différents aspects.

La figure «une femme déséquilibrée» serait alors supportée par les discours figuratifs suivants; «Je ne sais pas qui je suis.», «On n'a pas accès à notre passé.», et les gestes corporelles d'Angela qui devient sérieuse soudain, commence à regarder vers l'horizon et qui allume une cigarette.

Pour André la figure principale serait «l'homme en équilibre» supporté par les discours figuratifs, «Je t'aime Angela, ou quel que soit ton prénom.», «dis-lui qu'il a son importance, qu'il a sa place.», «Je t'aime André.»

On vient de parler aussi des rôles thématiques équilibrés en prenant en compte l'équilibre établi dans la vie d'André quand Angela s'est trouvée entre les questions à propos de son passé. Depuis le début de la narration qui était dans la trouble c'était André, et les rôles sont changés. On peut citer les parcours figuratif qui soulignent ce changement de la façon suivante, «Tu ne penses qu'à bouffer, c'est pas possible, tu as un problème affectif?»; «Hé, ne mélanges pas les rôles s'il te plaît», «Tu as raison.»

3.3.1.4.3. Séquence: 10

«Tu as tout vu? Ou entendu ?»

La dixième séquence commençant en 01:03:10, est la première qui va parler de la relation des deux personnages mais pas un et un d'eux séparément. Les deux scènes de cette séquence se passe dans des places qui sont les lieux des moments les plus intimes des deux personnes quiconque en relation.

La première scène se passe dans un restaurant. Les dichotomies de cette dernière séquence forment la caractéristique de ses thèmes et elles sont les réponses données aux questions posées par Angela tout au long de la séquence.

La première question est posée comme on l'a dit, au restaurant où se passe cette conversation:

«Angela: Tu as eu une dure journée. J'essaie de te faire plaisir.

André: C'est ça, ta mission? De me faire plaisir?

Angela: Non, c'est de t'apprendre le maximum de choses, en un minimum de temps. Pour que tu perdes l'envie de sauter des ponts.

André: En tout cas, si tu comptes payer l'addition en faisant des saloperies aux toilettes, comptes pas sur moi pour t'attendre au bar. Je te préviens!

Angela: Quelles saloperies?

André: Fais pas l'innocente, j'étais derrière la porte, j'ai tout vu!

Angela: Tu as tout vu? Ou entendu?»

Nous avons dit que cette séquence était à propos de la relation entre André et Angela. Par conséquent entre l'homme et la femme, entre aussi l'intérieur et l'extérieur, ou encore le réel et le spirituel, ou comme maintenant, le bien et le mal.

La question posée signale plusieurs points importants en même temps. Pour commencer, comme il déclare directement, elle met un point d'interrogation sur ce qu'on peut consentir en tant que réel, en tant que la vérité. Il interroge si on peut accepter quelque chose comme réel si on ne l'a pas vue. Les réponses données vont approfondir cette question et vont l'avancer à la suite de ce même dialogue dont on va parler tout à l'heure.

On peut en dériver aussi que l'aspect social du bien et du mal est plus fort que les notions eux-mêmes. Ce qui veut dire que, ce qu'on accepte en tant que bien ou mal ne sont bien ou mal que selon notre perception qui, à son tour résulte du milieu social où on est né et vécu. Le message est ainsi reformulé par les éléments opposés précédents; il faut observer et évaluer l'extérieur de l'intérieur en s'observant et se connaissant le plus possible et en utilisant ses dynamiques intérieures propres dans cette évaluation en question.

Ce qui va nous emmener à une autre dimension de ce dialogue; c'est la distinction dichotomique l'homme/la femme sur l'axe de la sexualité. Maintes fois, André a jugé Angela par prostitution. La réponse de Angela, dans cette séquence, contient un message qui est valable en deux dimensions; à l'interne ou à l'externe. En externe, elle lui dit de ne pas juger ni décider parce qu'il n'a rien vu, et qu'il ne sait pas ce qui s'est passé vraiment. Et en interne, elle lui dit de récapituler ses valeurs morales en lui, ce qu'il appelle son honneur, son moral, sa dignité; puisque ce ne sont pas ses valeurs ni son moral, c'est ce qui lui est imposé par la société.

Donc on peut aussi considérer cette séquence en tant que la libération spirituelle d'André. Cette libération est le quatrième sous-objet modal (Om2d) qui va mener notre personnage principal à l'objet de valeur. La situation de la libération d'esprit d'André peut être formulée alors de la façon suivante:

(PN) $F(S1) \rightarrow [(S1 \vee Om2d) \Rightarrow (S1 \wedge Om2d)]$ mais toujours $(S1 \vee O1)$

C'est un moment où André voit son esprit tel qu'il est sans la subjectivité imposée de l'intérieur ni de l'extérieur. Cette libération va avoir ses reflets dans ses relations, plus particulièrement avec Angela. Le dialogue tiré de la scène suivante est alors à propos de sa relation avec Angela et d'Angela elle-même. Ce dernier se passe dans la chambre de l'hôtel, et a plusieurs différentes importances pour les deux caractères:

Angela: *Ça va mieux?*

André: *Oui, ça va, oui.*

Angela: *Tu viens te coucher?*

André: *Non, je regarde la lune.*

Angela: *Y aura la même demain, viens dormir!*

André: (Toujours regardant par la fenêtre.) *C'est beau Paris... Je ne voyais pas plus loin que le bout de mon nez.* (En retournant vers le lit où s'allonge Angela.)
Angela...

Angela: *Quoi?*

André: *Je crois que je t'aime.*

Angela: (En riant et se cachant le visage à son coussin.) *Mais non! Tu es en manque, c'est tout! C'est une insuffisance affective! Alors tu t'accroches à la première qui passe! A qui alors? Moi!*

André: *Non, non. Je te jure que tu me fais du bien. J'aime ta manière de me bousculer, sans me juger, même une seule fois. Ça me fait chaud au cœur. Ça fait longtemps que ça ne m'a pas arrivé. Peut-être même jamais.*

Angela: *T'as envie de baiser, c'est tout!*

André: *Mais non, j'ai pas envie de baiser. Enfin si, mais c'est pas ça. C'est plus fort, c'est plus chaud.*

Angela: *Oh là là! Tu fais du sentimentalise là! Allez viens, on baise!(Elle commence à enlever sa culotte.)*

André: (En faisant un peu vers le lit, envers elle.) *Non mais, arrêtes, qu'est-ce que tu fais à? OOH!*

Angela: (En s'arrêtant.) *Je ne te plais plus?*

André: *Mais si, si, justement. Mais j'ai pas envie de baiser. J'aimerais te faire l'amour, sauf que je... Je... Je le ferai quand je me sentirais... Libre...*

Angela: *Pfff! Oui mais, et moi?*

André: *Ça ne sera pas long.*

Angela: *Allez viens, tu fais chier, j'arrive pas à dormir à te savoir là, à ruminer...*

André: *Je ne rumine pas, je profite de la chambre. C'est incroyable. Comment on va faire pour la payer?*

Angela: *Je me suis arrangée, avec le concierge.*

André: *Comment ça?*

Angela: *Bein le concierge, il joue aux courses. Alors là, je lui ai filé un tuyau.*

André: *Un tuyau pourri?*

Angela: *Mais non. Il a gagné 10 milles euros!*

André: *Tu connais le résultat des courses?*

Angela: *Toutes les courses, autour du Monde.*

André: *Tu te fous de ma gueule, et tu m'as laissé parier sur ce bâtard de Brutus!*

Angela: *Je te l'avais dit, mais à l'époque, tu n'écoutais que toi! Et je n'ai pas le droit de donner ce genre d'info, c'est interdit!*

André: *Pourquoi tu m'as dit que tu étais un ange, alors?*

Angela: *J'aurais pas dû... Voilà.*

André: *Et pourquoi, tu l'as fait?»*

Ce dernier dialogue, par son début a une importance pour André, et vers la fin il devient important pour Angela. L'importance pour André, c'est qu'il est dès lors à la phase de performance. Après avoir regardé dans le miroir, donc suivant l'achèvement de l'amour propre, il change d'attitude, de comportement à propos de soi-même et de son entourage. André est maintenant le sujet d'une telle situation:

/devoir-faire/+/vouloir-faire/+/savoir-faire/+/pouvoir-faire/

Ce dialogue est aussi important parce que c'est le moment où les deux personnages se rendent compte des sentiments d'Angela pour André. Le premier niveau de sa transformation était d'affronter son ignorance sur son passé; donc la déception sur son origine. Maintenant elle se rend compte qu'elle se sent mieux avec quelqu'un qui l'apprécie, à qui elle fait du bien, et à qui elle sent qu'elle appartient; les sentiments qu'elle ne connaissait pas. Donc la deuxième étape va concerner le changement du programme narratif pour Angela, vis à vis de la liberté qu'elle va atteindre si elle suit ses sentiments.

La prise de conscience d'Angela, de ses nouveaux sentiments peut aussi être nommée en tant que la libération des sentiments, symétriquement à celle d'esprit d'André. L'important c'est que, Angela est maintenant au courant de ses sentiments, mais elle ne les a toujours pas acceptés. Donc elle est en phase de refus. Alors Angela est dans un état disjonctif par rapport au deuxième objet modal (Om2).

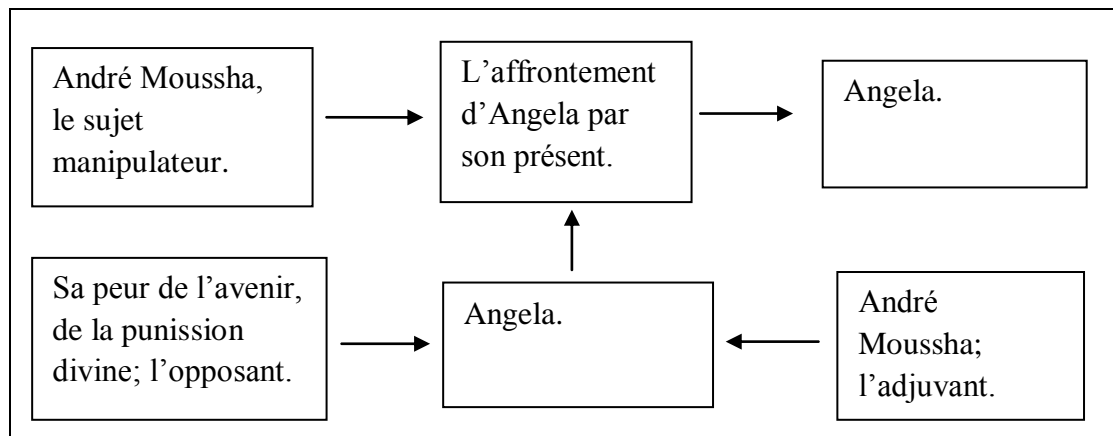
$[(S2 \vee Om2)] \rightarrow [(S2 \vee O1)]$

Enfin, puis qu'à la fin de la séquence elle choisit de s'enfuir, on va dire qu'elle est le sujet d'une situation de:

/devoir-ne pas faire/+/vouloir-faire/+/ne pas pouvoir-faire/+/ne pas savoir-faire/

Elle est sur la Terre pour sa mission qui serait accomplie dans une courte durée. Mais chaque scène lui montre que cette dernière mission qu'elle mène a une différence de celles du passé. Alors comme elle veut le savoir et comme sa mission n'est pas totalement terminée elle ne peut pas rentrer chez elle, et elle ne sait quoi faire. Pour schématiser;

Tableau 3.3.1.4.3.



La figure «dominant» pour André est supportée par le parcours figuratif «c'est ça ta mission, de me faire plaisir?»; «Je le ferais quand je me sentirais... libre.», et ses attitudes qui sont plutôt questionnant et la bousculant vers un certain résultat.

La figure «submissive» pour Angela est supportée par le parcours figuratif «j'arrive pas à dormir à te savoir là, ruminer.»; «J'aurais pas dû, voilà!»; et ses gestes corporelles comme son visage coupable à la fin de leurs dialogues; où son colère qui camoufle ses vrais sentiments.

Cette séquence est aussi la dernière séquence des événements de résolution, puisque la performance est achevée et tous les deux personnages sont prêts à leurs situations finales, à la clôture du programme donc à leurs nouvelles routines.

3.3.1.5. La séquence finale, le clôture du programme (ou la résolution de l'intrigue)

La séquence finale, ou le clôturé du programme comporte les trois premières scènes à l'envers; le dénouement, la situation finale et l'épilogue. Les événements qui marquent la conclusion d'un récit se regroupent au sous-niveau du dénouement. Les circonstances établies par le règlement du problème, suivant les événements de conclusion forment la situation finale. Enfin l'épilogue ou la conclusion est le nouvel ordre où il y a une nouvelle situation, un nouvel état, aussi une nouvelle routine.

La clôturé du programme contient généralement une séquence de trois scènes. Dans notre film Angel-A, nous avons deux séquences qui comportent trois scènes au total et qui durent treize minutes.

3.3.1.5.1. Séquence: 11

« Je ne sais pas d'où je viens. Je ne sais pas d'où je viens... »

On va commencer par onzième séquence qui commence en 01:08:36 et qui contient deux scènes comme le dénouement et la situation finale. La première scène se déroule dans le couloir de l'hôtel où restaient André et Angela. Angela qui s'est juste affrontée par ses sentiments mouvementés et par tous ses méconnaissances à propos de son passé et de qui elle était, voulait rentrer avant qu'elle ne soit attrapé par l'insécurité d'une vie dont elle ne connaissait pas le futur.

«Angela: Tu as mal ici, non? Tu as une boule?»

André: C'est pas fort mais c'est encore là, oui.

Angela: Bon il faut la faire sortir. Une bonne fois pour toutes! Ce qui est dehors n'est plus dedans! Tu comprends ça?

André: Okay. Pas de problème. D'accord. Et après?

Angela: Et après ce sera tout propre à l'intérieur, tu n'auras plus qu'à le remplir!

André: Angela, et si c'est avec toi que j'ai envie de la remplir?

Angela: Tu vas recommencer!

André: Angela, je suis amoureux de toi. Tu vois tout, tu sens tout. Comment tu fais pour ne pas voir un truc aussi simple que ça? Concentres-toi je t'en supplie juste là! (Il lui prend sa main et la met sur son cœur) Qu'est-ce que tu sens?

Angela: Je sens bien quelque chose, mais...

André: *Je sens la même chose que toi! Maintenant, je sais comment ça s'appelle.*

Angela: *Bon! On va aller voir Franck; parce que là, ça commence à devenir n'importe quoi!*

André: *Mais si justement que c'est maintenant ça commence à devenir quelque chose. Comme... La vérité, par exemple. J'en ai marre, je te jure Angela. J'en ai marre de tout foirer, marre des mensonges! Pour la première fois de ma vie, j'ai envie d'être vrai! Pouvoir dire tout ce que je ressens. Tout sans exception. Tu sais ce que je ressens Angela?*

Angela: *Tais-toi...»*

Le premier point important pour cette scène de cette dernière séquence, c'est l'introduction d'un nouvel sous-objet modal (Om2e) pour «l'honnêteté» d'André. Ce qu'on va formuler de la façon suivante:

(PN2):F(S1) → [(S1∨Om2e) ⇒ (S1∧Om2e)] mais toujours (S1∨O1)

Le dénouement de la séquence finale est donc l'accomplissement de la mission d'Angela. Ce qui est inattendu ici, c'est la finale imprévue de la relation entre les deux personnages de la part d'Angela. Angela ne veut et ne peut pas évaluer ses propres sentiments envers André puisqu'elle ne sait pas ce qu'il va se passer à la suite. Une vie qu'elle s'est habituée et dont elle connaît les lois alors, est plus Secure et préférable pour elle; comme une vie pleine de mensonge, pleine de fuite était préférable pour André.

Ainsi, onzième séquence se termine par la deuxième scène, dans la chambre de Monsieur Franck, où André parle de sa vie passée de soi-même et comment ça a changé par la contribution d'Angela:

«André: *Je suis désolé de t'avoir emprunté de l'argent, je m'en veux. Pour commencer, j'aurais jamais dû mettre les pieds dans ton club de merde. J'aurais mieux fait de m'occuper des affaires, qui m'amenaient à Paris. Rien à faire, quand on est merdeux, on est attiré par la merde, c'est la vie! C'est pour ça qu'on s'entendait, tant qu'on s'amusait à se détester réciproquement. Un jour un ange est arrivé dans ma vie. Une merveilleuse femme qui m'a ouvert les yeux. Mais Dieu, que c'est bon d'avoir les yeux ouverts Frank! Maintenant, je vois le soleil se lever sur Paris. Ah...*

Toutes ses lumières qui brillent. Je peux voir tout ça Frank! Et c'est grâce à elle! Parce qu' elle a eu la gentillesse de ne me jamais juger. Elle m'aimait comme j'étais. Même si je n'étais pas grande chose.

Angela: (Elle comprend que sa mission est terminée et que même si elle ne pourra pas le lui dire elle aussi pense et sent les mêmes choses pour André. Elle commence à pleurer.)»

Donc la fin de onzième séquence c'est la résolution totale du nœud dramatique où André tentait de se sauver des problèmes de sa vie par les mensonges envers lui-même et à l'autrui. Mais à la situation finale André, plus consciente de qui il était, plus confident n'a plus peur de dire ce qu'il pense. Il est un homme, aimé, apprécié à l'intérieur et à l'extérieur, qui n'a plus peur de regarder dans le miroir, à son reflet, à son opposé par laquelle il recrée son sens, son essence et achève un tout.

Le programme narratif final de notre personnage principal, réalisé au cours de sa performance serait formulé de la façon suivante:

$$(PN) \rightarrow F(S1) \rightarrow [(S1 \vee Om2e) \Rightarrow (S1 \wedge Om2e)] \rightarrow [(S1 \vee O1) \Rightarrow (S1 \wedge O1)]$$

Donc; $(S1 \wedge Om2 \wedge O1)$

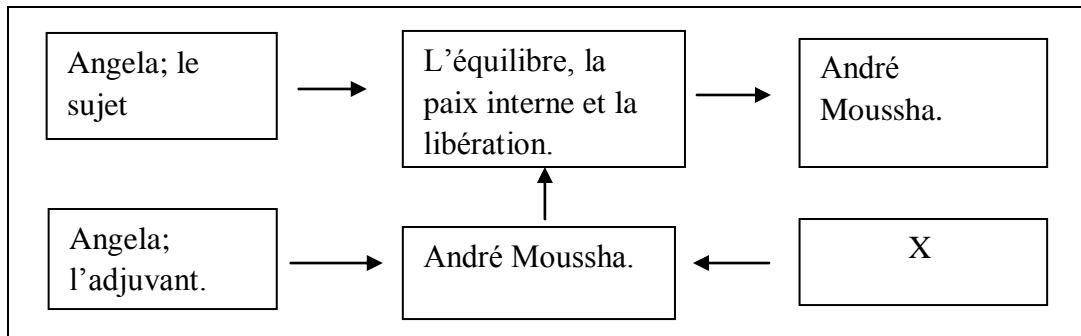
L'état final de notre sujet principal, André à la phase de sanction sera donc:

/être/+/paraître/→VRAI

La mission d'Angela est accomplie, André s'est libéré de ses angoisses intérieures et extérieures. Il a atteint une équilibre interne et il a pu agir comme il devait agir, à la bonne circonstance, au bon moment, sans mentir, ni s'enfuir. Il est donc le sujet d'une situation de compétence:

/devoir-faire/+/vouloir-faire/+/savoir-faire/+/pouvoir-faire/

Tableau 3.3.1.5.1.



Pour Angela, dans cette séquence rien ne change. Elle est toujours au courant de ses nouveaux sentiments pour André et par le fait qu'elle s'est affrontée par son propre angoisse dérivant de sa manque de savoir à propos de son passé. Mais puisqu'elle a toujours peur de futur elle n'ose à ne rien changer. Par rapport à son deuxième objet modal elle est donc toujours dans la situation de:

$$[(S2 \vee Om2)] \rightarrow [(S2 \vee O1)]$$

Elle lui restait donc seulement de regarder à la nébulosité de sa situation au cas où elle choisit de suivre ses sentiments. Donc elle est maintenant le sujet d'une situation de:

/devoir-ne pas faire/+/vouloir-faire/+/savoir-faire/+/ne pas pouvoir-faire/

La figure descriptif de la situation d'André est «la paix et l'équilibre interne» défini par le parcours figuratif suivant; «J'en ai marre de tout foirer, marre des mensonges! Pour la première fois de ma vie, j'ai envie d'être vrai! Pouvoir dire tout ce que je ressens.»; «Je suis désolé de t'avoir emprunté de l'argent, je m'en veux.»; «C'est bon d'avoir les yeux ouverts.»; «Elle m'aimait comme j'étais. Même si je n'étais pas grande chose.»

Celle d'Angela est «la femme apeurée», indiquée par le parcours figuratif «Ça commence à devenir n'importe quoi.»; «Tais-toi!» et le fait qu'elle pleure et s'enfuit.

3.3.1.5.2. Séquence: 12

La séquence suivante est la douzième séquence débutant en 01:13:20, où les changements formant la situation finale sont établis et où nous sommes sur la dernière scène du film. On est donc à la fin du récit sur la même scène où a commencé notre aventure. Le cycle du chaos s'est retrouvé sa fin, et aussi son commencement pour un nouveau cycle.

Cette séquence est celle de l'épilogue. Il s'agit d'une récapitulation de toute aventure du héros et sa conjonction avec son adjutant. Mais ce qui rend importante cette dernière séquence, c'est que l'équilibre entre toutes les dichotomies, entre tous les rôles échangés, entre toutes les contradictions et les notions depuis le début du récit est atteint. A la fin du film, l'homme est l'homme, la femme est la femme. Tout le monde se sent bien dans sa peau, à la limite de l'intérieur et de l'extérieur. Après la scène de purification, après leurs tombées dans l'eau; la mort est la mort, et la vie est la vie. Donc la dernière scène du film est la scène d'une nouvelle vie pure, et de l'équilibre.

«André: *Angela. Pardon. Excuse-moi. Tu m'as appris l'essentiel. Ne pas mentir.*

Angela: *C'est vrai. C'est ce qu'il y a de plus important!*

André: *Alors pourquoi tu ne commences pas par toi-même? Angela! Arrête! Regarde-moi! Regarde-moi dans les yeux!*(Il la prend par les cheveux et la force de lui regarder dans les yeux.)

Angela: *Laisse-moi tranquille!*

André: *Tu c'est ce que je vois? Je vois une femme qui n'a pas envie de partir. Une femme qui en marre de ne pas savoir qui elle est! Toi aussi, on t'a pas dit qu'on t'aimait ou alors on te l'a dit mais tu ne t'en souviens plus.*

Angela: *Tais-toi!*

André: *Je t'aime Angela! Je t'aime! Je peux pas vivre sans toi, ce n'est pas possible!*

Angela: *Mais c'est quoi donc vivre avec moi! Tu sais qui tu vas rencontrer? Je serais un ange qui s'est brûlés les ailes! Un ange déchu!*

André: *Je me fous de ça, je t'aime comme tu es moi!*

Angela: (Elle hurle et s'éloigne d'André.) *Je ne sais pas qui je suis. Je n'ai pas de passé. Tu comprends ça? Comment veux-tu que je grandisse avec toi, si je ne sais pas... D'où je viens.*

Je ne sais pas d'où je viens... Je ne sais pas d'où je viens...

André: *Je sais. Je sais que tu n'as pas de passé. Mais laisse-moi au moins, t'offrir un avenir.*

Angela: *Qu'est-ce que je fais? Mon Dieu! Qu'est-ce que je fais?*

André: *Angela... Tu peux pas "LE" laisser de côté, pour une fois?»*

Cette dernière scène est le crescendo de la séquence et du film. C'est le moment où les deux buts essentiels; la purification et la libération s'accomplissent et se réalisent. C'est aussi une scène de guerre entre les dichotomies du récit jusque maintenant cités. André agissant instinctivement par son côté féminin à l'intérieur mais son côté masculin à l'extérieur; et Angela tout contrairement, masculin à l'intérieur et féminin à l'extérieur, se trouvent au milieu d'un champ de bataille qui va se terminer par la perte et/ou la mort; ou bien par une libération et/ou la vie.

Comme la transformation d'état d'André est terminée, cette dernière séquence est basée sur Angela; qui, au début cédée à ses peurs de son avenir nébuleux se laisse convaincre par la raison de André, donc par les reflets de sa propre raison et se soumet à ses propres sentiments et au côté masculin de André. Ce qui est l'obtention de son deuxième objet modal (Om2):

(PN1): $F(S2) \rightarrow [(S2 \vee Om2) \rightarrow (S2 \wedge Om2)]$ mais toujours $(S2 \vee O1)$

L'acceptation, la soumission et la décision d'Angela ne sont pas acceptées par le verdict divin. Les ailes, donc la mission et la nature de Angela lui est imposée, comme elle l'avait déjà dit à la septième séquence. Enfin, par une intervention divine les ailes de Angela apparaissent et elle s'envole et se soumet à une force plus puissante; celle du Dieu.

Mais André ne la laisse pas. Il l'attrape par ses jambes et tous les deux tombent dans l'eau. C'est une scène signifiante parce qu'il montre la situation finale de la relation l'homme/la femme, de toutes les dichotomies dérivantes de leurs natures. La femme suit les ordres, les traditions, l'homme suit la raison, la femme a peur de se libérer, l'homme la force à sa libération, la femme veut partir et se réfugie à un être plus fort, l'homme ne la laisse pas s'en aller.

Une autre importance dans cette partie du récit, ce sont les traits religieux utilisés; la rédemption réciproque entre les deux personnages, revenir sur le point de commencement, ne pas pouvoir se séparer, tomber dans l'eau, se disjoindre plus ou moins symbiotiquement, se purifier dans l'eau, et renaître. Renaître en solitude et retrouver sa compagnie. Tous ces traits de la dernière scène en relation avec le tout du film sont comme une reproduction de l'histoire du péché originel et les fils d'Adam.

Entre les deux routines il y a un long trajet par tous les révoltes, les guerres, les soumissions les confessions qui se mélangent et tombent dans l'eau, se purifient et renaissent en libération. Le récit se termine en équilibre par le programme narratif changé et trouvé sa fin d'Angela. Elle a terminé sa mission par excellence, donc trouvé la balance à l'extérieur, en payant le prix par la perte de celle à l'intérieur, de la façon la plus conveniente possible à la nature de sa sexe.

L'affrontement d'Angela par le manque de son savoir sur le passé, et de son présent forme le dernier tournant de la narration. La dernière situation où elle se trouve suivant ce tournant est celle de son état final, à la phase de sanction:

/être/+/paraître/→VRAI

Le programme narratif final qu'elle va atteindre par l'obtention de son deuxième objet modal et par la suite de sa libération réalisée au cours de sa performance serait formulé de la façon suivante:

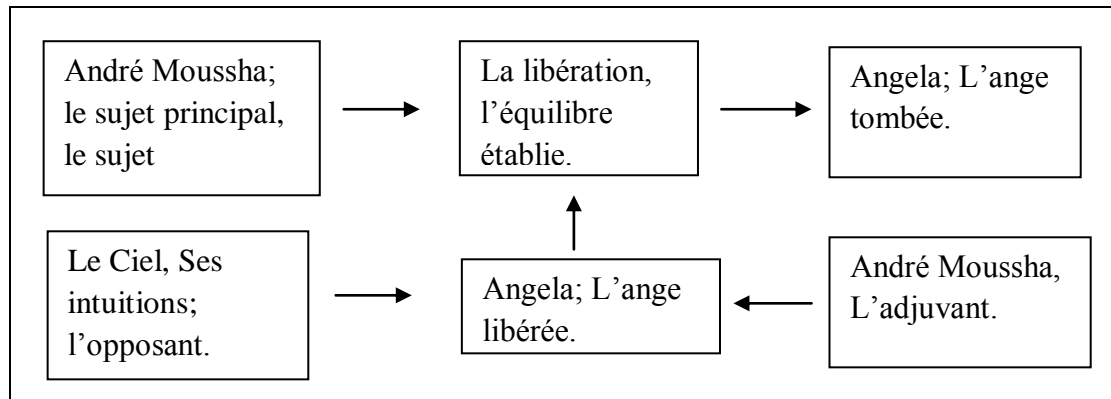
$(PN2) \rightarrow F(S2) \rightarrow [(S2 \vee Om2) \Rightarrow (S2 \wedge Om2)] \rightarrow [(S2 \vee O1) \Rightarrow (S2 \wedge O1)]$

Donc; $(S2 \wedge Om2 \wedge O1)$

Finalement elle est le sujet d'une situation de:

/devoir-ne pas faire/+/vouloir-faire/+/savoir-faire/+/pouvoir-faire/

Tableau 3.3.1.5.2.



Ce qui la ramène à sa libération et à un nouvel état «pure» supporté par le discours figuratifs de la figure «re-naissance» qui sont désignés par les effets visuels comme, pleurer par la peine de la libération de sa source; tomber dans l'eau; se séparer de sa moitié; et de sortir de l'eau.

3.3.2 Bilan des structures des surfaces:

Nous avons étudié les structures de surface de notre récit en deux parties; la composante narrative et la composante discursive, en aussi prenant à la base le schéma du récit classique récapitulé par Paul Chevrier.

Comme nos deux personnages subissent deux trajets parallèles qui achèvent la même terminaison aux différents moments, nous n'avons pas changé le nom des programmes narratifs qui sont formés des transformations d'état. Donc le premier, «l'affrontement de sa réalité» et le deuxième «l'acceptation de sa réalité». Ces deux étapes narratifs portent nos personnages à leurs libérations et dans leurs états d'équilibre; un état de conjonction.

PN1→PN2 ⇒ L'établissement d'équilibre.

3.3.2.1. L'adaptation du schéma du récit classique au film Angel-A

Avant de finir, faisons aussi une adaptation de notre film dont nous avons effectué l'analyse aux paragraphes précédents au schéma du récit classique, pour résumer l'enchaînement narratif et mieux comprendre la structuralisation.

Tableau 3.3.2.1.

1) Séquence Initiale ou Programme Narratif (Déclenchement de l'intrigue)	2 séquence d'environ 6 scènes; Au pied du pont, à La Tour Eiffel, Les Rues Parisiennes, Le Commissariat, Les Rues Parisiennes, Le Pont d'Alexandre III.	<ul style="list-style-type: none"> -Une vie dans la merde -A la recherche de la vérité perdue -La fuite
2) Evénements de provocation, acquisition de connaissances (Déroulement de l'intrigue)	4 séquences d'environ 4 scènes; Le Pont d'Alexandre III, Les toilettes publics, le bureau de Monsieur Franck, Le Pont Des Arts.	<ul style="list-style-type: none"> -La solitude -Le dédoublement de la réalité -Le commencement du trajet spirituel
3) Récapitulation, prise de conscience (Retournement de situation)	Une séquence d'une scène Dans un café parisien	<ul style="list-style-type: none"> -La déception de soi et un rencontre miraculeux
4)Evénements de résolution, achèvement de la performance (Déroulement de l'intrigue)	3 séquences d'environ 3 scènes; La Place Jean XXIII, Le Pont Royal, Devant une église Sacré Cœur, Les toilettes publics, un restaurant parisien, une chambre d'un hôtel parisien.	<ul style="list-style-type: none"> - Les vieilles habitudes meurent tard. -L'acceptation de soi -L'amour propre -La vie est belle
5) Séquence finale ou clôture du programme (Résolution de l'intrigue)	2 séquences de 3 scènes; le corridor d'un hôtel parisien, la chambre de Monsieur Franck, et le Pont Alexandre III.	<ul style="list-style-type: none"> -Le changement de rôle et l'établissement de l'équilibre -La mission accomplie -La libération -La purification -La renaissance et L'Equilibre

3.3.3. Les structures profondes

Après avoir mis en évidence les structures de surface du film *Angel-A* de Luc Besson, nous allons maintenant passer aux structures profondes où on va analyser et montrer l'organisation logique, qui forme le niveau surface du texte. C'est à dire les dynamiques qui précisent les parcours figuratifs et les programmes narratifs formant les structures de surface du texte cinématographique.

3.3.3.1. Les isotopies sémiologiques

L'analyse des structures profondes va se baser sur les éléments inférieurs que nous avons déterminés dans les structures de surface. Nous allons donc nous servir des parcours figuratifs et des programmes narratifs que nous avons définis dans la structure de surface, pour accomplir une analyse sémique et pour déterminer les traits sémiologiques des structures profondes.

Nous avons dit que c'est grâce aux fonctions différentielles des sèmes que produit l'effet de sens. Suivant ce principe nous avons d'abord stabilisé le parcours figuratif de «mensonge», qui par la suite du récit s'est opposé à «puisque je mens, à moi-même»; «je rêvais être», «j'aimerais être»; au lieu de «je suis»; «attachant» devient «petite merde américain»; «un mec bien» est opposé à «putain d'américain»; «je me suis fait beaucoup d'amis ici» devient «je te casse la tête».

Nous allons passer aux structures profondes suivant ces oppositions qu'on va nommer des oppositions sémiques:

/ honnête / vs / malhonnête /

/ intérieur / vs / extérieur /

/ ami / vs / ennemi /

/ fort / vs / faible /

Après ces oppositions ainsi indiquées, nous devons marquer les isotopies sémiologiques d'où dérivent les effets de sens. Le parcours figuratif de «mensonge», supporté par les figures comme «ce que j'aimerais être», «puisque je mens à moi-même.», « je pourrais vous dire sur moi.». Cette isotopie sémiologique peut être classifiée comme une isotopie de «attitude interne», sous le nom / individuel /.

Il y a aussi des différents moments dans la narration où on est face à aux effets de sens dérivant de la même isotopie sémiologique; / individuel /. Pour donner un exemple; «j'en ai marre des mensonges», «j'ai envie d'être vrai», «quand on est merdeux, on est attiré par le merde.», «j'ai tout vidé.»

La narration du récit, en tant que la suite des changements d'états et des différenciations des effets de sens contient bien entendu d'autres isotopies sémiologiques. Le parcours figuratif de «l'impasse», de «l'anxiété» est supporté par «bout du rouleau», «dans la merde», «des dettes», «pas de tune»; qui forment les effets de sens de l'isotopie sémiologique / économique /.

Les oppositions sémiques qu'on va établir selon cette isotopie sémiologique peuvent être classifiées ainsi:

/ libre / vs / dépendant /

/ fort / vs / faible /

/ ami / vs / ennemi /

/ anxieux / vs / calme /

Une dernière isotopie est déterminée par le parcours figuratif de «déséquilibré»; désigné par «con», «inutile», «laid», «qu'on me fout la paix.», «problème avec l'extérieur». Cela établit une isotopie sémantique / relationnel / par les oppositions sémiques suivantes:

/ intérieur / vs / extérieur /

/ ami / vs / ennemi /

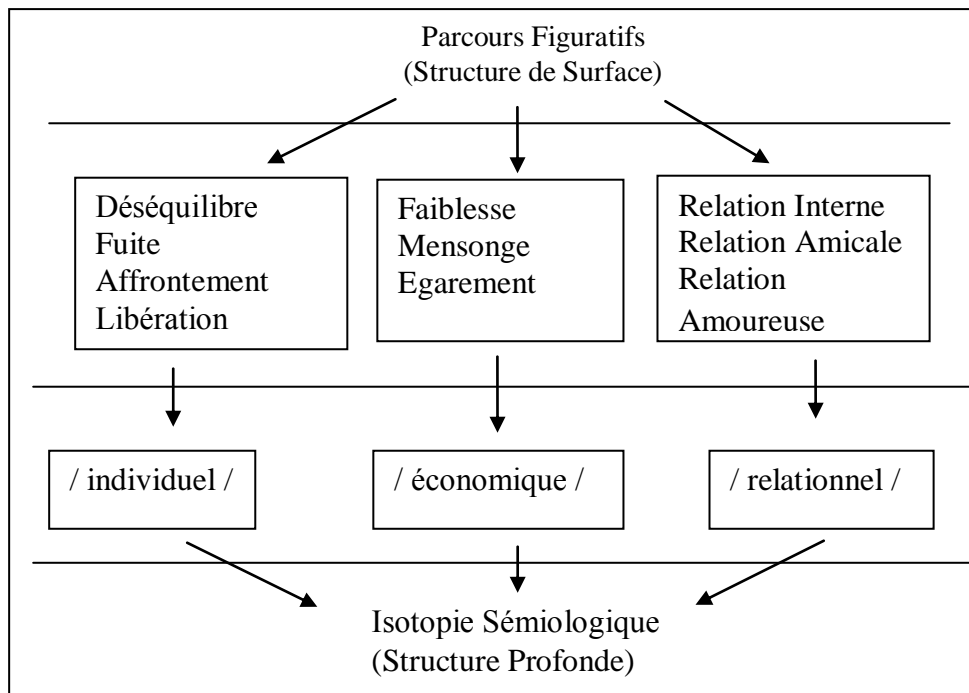
/ bien/ vs / mal /

/ équilibre / vs / déséquilibre /

Enfin, nous avons déterminé les isotopies sémiologiques suivantes:

/ individuel / - / économique / - / relationnel /

On va maintenant montrer sur un schéma récapitulatif le rapport entre les isotopies sémiologiques et les parcours figuratifs:

Tableau 3.3.3.1.**3.3.3.2. L'isotopie sémantique**

Nous avons relevé jusqu'ici les oppositions des registres sémiologiques. Dans cette phase, pour repérer l'isotopie sémantique, on va mettre au jour des éléments qui assurent la compatibilité de plusieurs parcours figuratifs et la liaison des isotopies sémiologiques entre elles.

Les principales oppositions que nous avons repérées sont les suivantes:

/ intérieur / vs / extérieur /

/ libre / vs / dépendant /

/ fort / vs / faible /

/ bien / vs / mal /

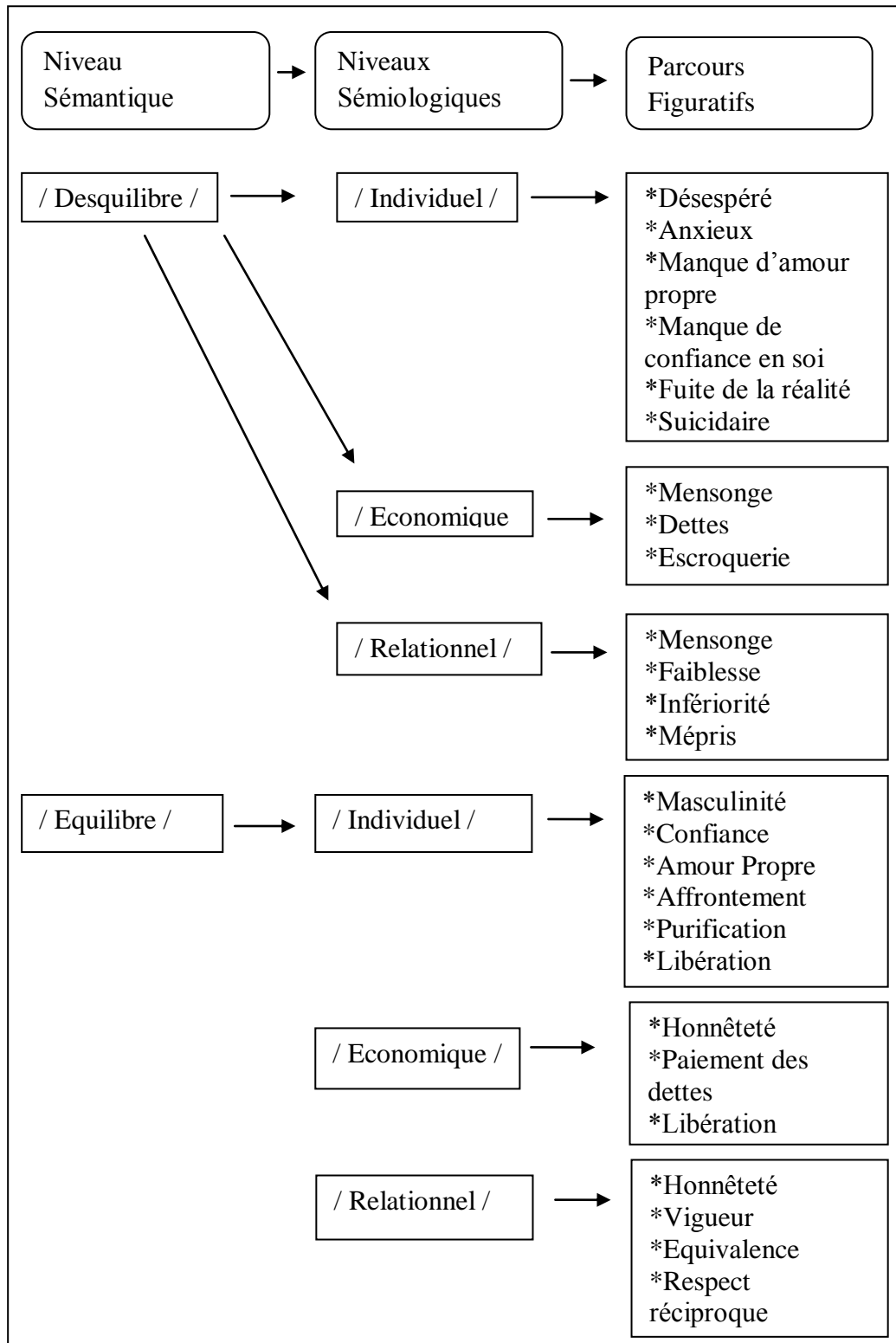
/ équilibre / vs / déséquilibre /

Nous allons déterminer l'indicateur de l'isotopie sémantique l'opposition suivante:

/ équilibre / vs / déséquilibre /

La dénomination de l'isotopie sémantique pourrait être arbitraire à condition qu'on ait correctement identifié la différence qu'elle commande. Elle se définit comme ce qui rend possible et assure la cohérence du déploiement des registres de sens. L'organisation du sens sera possible par la détermination de l'isotopie sémantique projetée sur des plans différents.

Tableau 3.3.3.2

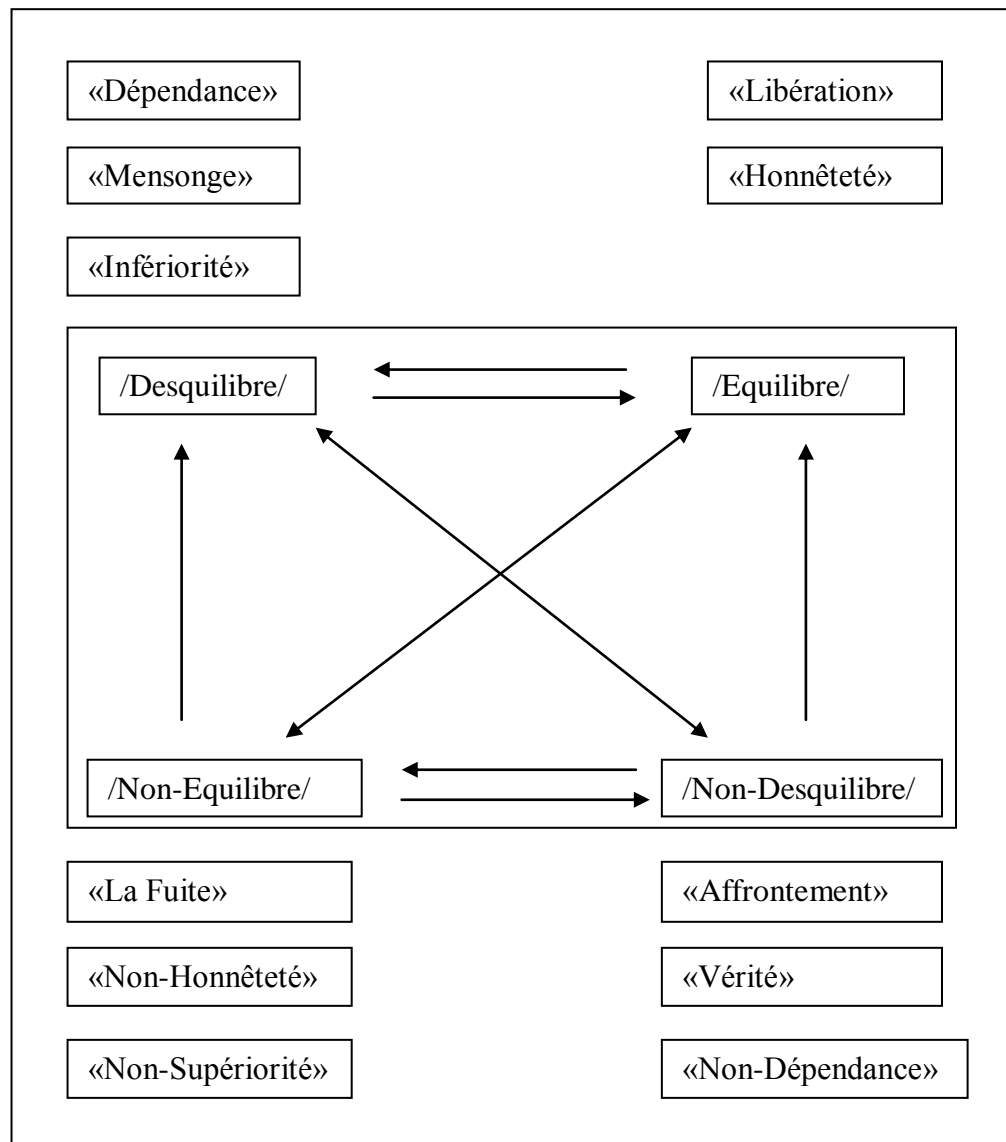


3.3.3.3. Le carré sémiotique

Le regroupement de l'opposition / équilibre / vs / déséquilibre / est réalisé par le caractère différentiel des valeurs sémantiques, dont les réseaux de relations seront mieux compris par la projection de la tâche accomplie sur le carré sémiotique.

Le carré sémiotique sera donc représenté de la façon suivante:

Tableau 3.3.3.3.



Nous avons déjà repéré deux étapes de programmes narratifs, tels que «l'affrontement de sa réalité (PN1) et «l'acceptation de sa réalité» (PN2). Les deux programmes se réalisent d'une façon successive pour les deux personnages afin d'établir l'équilibre aux trois niveaux de l'isotopie sémantique.

PN1 → PN2 → PN1 → PN2

Les figures du «faire» réalisées dans chaque programme narratif, prennent sens dans les isotopies sémiologiques de la façon suivante:

Sur l'isotopie individuel; «s'enfuir, suicider»; «s'affronter, se libérer».

Sur l'isotopie économique; «mensonger, escroquer»; «se confesser, se libérer».

Sur l'isotopie relationnel; «mensonger, s'agresser/se soumettre»; «s'affronter, s'équilibrer».

Les opérations entre les valeurs minimales des structures profondes sont réalisées par les programmes narratifs.

Donc, la négation de / déséquilibre / correspond à la «recherche» d'une solution du personnage principal dans l'impasse et la situation troublée où il se trouvait. Par cette négation on peut discerner / équilibre / face auquel on se trouve au début du récit par les expressions comme «ce que j'aimerais être, ce que je voudrais être»; «puisque je mens à moi-même.»

Tandis que la négation de / équilibre / correspond à la première action qui se termine par la conjonction à un des objets modaux. La sélection de la négation / déséquilibre / est possible par l'expression dernière du personnage principal à la fin du récit «...et je suis... libre...»

On peut la résumer de la façon suivante:

- / non-équilibre / → / déséquilibre / : Ce passage est réalisé par les opérations narratives des «troubles» d'André qui avait des dettes «à tout Paris» et comme il ne pouvait pas les payer et il disait des mensonges à tout le monde, et il était traité sans respect.

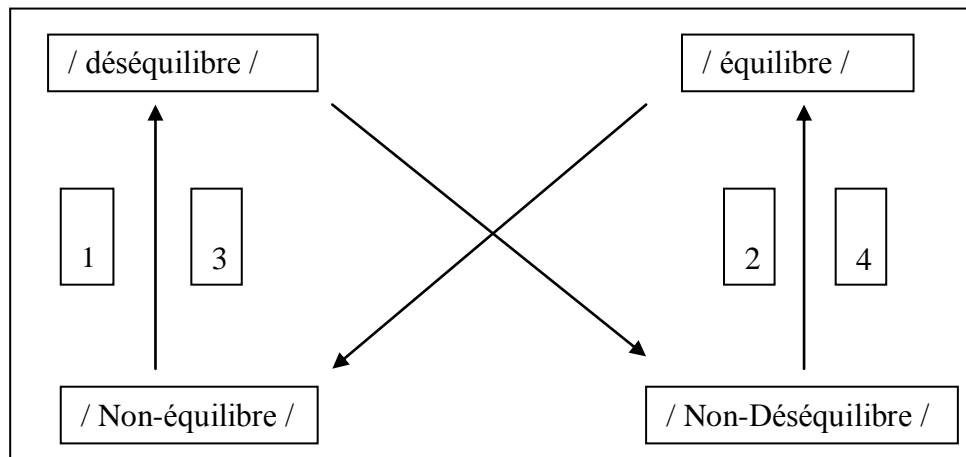
- / déséquilibre / → / non- déséquilibre / : Ce passage est réalisé par les opérations narratives de la «recherche» de refuge de André, dans la justice

américaine, française, ensuite dans la religion et enfin par son attentat de suicide, dans la mort.

- / équilibre / → / non-équilibre / : Ce passage est réalisé par les opérations narratives de «la fuite» de André, comme il savait ce qu'il devait changer en soi mais n'acceptait pas et n'en pouvait rien faire.

- / non-déséquilibre / → / équilibre / : Ce passage est réalisé par les opérations narratives de «l'introspection» de André, où il s'affronte avec qui il était et essaie de se changer visant sa purification et sa libération.

Sur le carré sémiotique:



1 et 3 correspond au PN1 d'affrontement;

2 et 4 correspond au PN2 d'acceptation.

3.3.3.4. Bilan des structures profondes

Dans la dernière phase de notre travail, nous avons donc défini d'abord les isotopies sémiologiques en trois classes, pour déterminer les lieux des significations principales.

Ensuite nous avons choisi un indicateur de l'isotopie sémantique par les oppositions sémiques pour marquer la compatibilité des parcours figuratifs et le lien des isotopies sémiologiques entre elles.

Enfin par le carré sémiotique, nous avons représenté l'enchaînement du sens au cours de l'histoire suivant les transformations d'état subies par notre personnage principal. André, vis à vis des réalités de la vie, sans se cacher, ni s'enfuir, se donne

la chance d'affrontement, de combattre, de vaincre et d'obtenir ce qu'il veut sans mensonge, dans un état de libresse et d'équilibre.

CONCLUSION

Le travail que nous avons réalisé se base sur les travaux de l'analyse narratologique de Vladimir Propp, le linguiste russe afin d'analyser les contes merveilleux russes. La méthode établie par Propp au début du vingtième siècle, est appliquée sur les contes pour mettre au jour la structure et l'organisation commune des contes analysés.

Au début des années soixantes Julien Algirdas Greimas a adapté cette méthode à sa sémantique structurale et a créé la méthode de la sémiotique structurale du récit que nous avons représentée et appliquée dans notre travail.

La méthode de Greimas est utilisée aussi par des autres sémioticiens spécifiés sur des différents domaines comme le cinéma. Christian Metz est l'un des plus célèbres analystes qu'on peut donner comme un exemple. Dans notre travail nous avons fait référence souvent à ses travaux sur la sémiotique cinématographique mais nous avons pris comme exemple l'adaptation du schéma du récit classique réalisé par Paul Chevrier dans son œuvre «Le Langage du Cinéma Narratif».

Dans la première partie nous avons donné les notions principales qu'on a besoin de savoir pour comprendre la tâche à réaliser. Ensuite nous avons représenté la méthode greimassienne et le tableau de Paul Chevrier. Enfin nous avons appliqué les méthodes suivant les objectifs des méthodologies qu'on a expliquées aux étapes précédentes.

La réalisation de notre travail a commencé par la segmentation du récit. Même si on n'a pas eu l'occasion de trouver le scénario écrit du film nous avons utilisé les sous-titres en les illustrant par la description des mouvements gestuels des caractères et essayant de donner l'idée générale qu'on obtiendrait par la lecture du script original du film. Malgré cette difficulté, comme la segmentation en séquence du film

était réalisée dans son DVD, nous n'avons fait que la classification de ces douze séquences en tableau du récit classique de Paul Chevrier.

Nous avons tâché de démontrer que la structure doit son existence aux oppositions et aux différenciations de ses éléments inférieurs et que c'est possible de l'analyser de la déterminer en détail en diminuant son tout à un code initial.

Chaque niveau structural est pertinent en soi et est dans une relation d'opposition et de différenciation de signification par les autres niveaux du même récit. Donc, commençant par le plus petit élément signifiant en allant à la totalité, niveau par niveau, étape par étape; chaque récit est une construction d'opposition et de différence de signification ou de fonction.

Comme nous avons déjà dit; surtout la sémiotique cinématographique est multidimensionnelle. On peut analyser un film par le point de vue des éléments sociologiques, psychologiques, historiques, esthétiques, techniques, textuels, visuels, artistiques, etc. Donc, ce n'était pas possible de faire une analyse totale dans notre travail mais de mettre au jour les principes d'une méthode choisie et de l'appliquer.

Pendant notre application nous avons essayé de nous tenir loin des ondulations affectives pour protéger notre objectivité au cours de la réalisation d'un travail scientifique. Ceci était particulièrement difficile, puisque la raison pour laquelle on a choisi ce film à analyser était, comme nous l'avons déjà indiquée dans l'introduction de notre travail, que c'est l'histoire qui résume la réalité contradictoire et dichotomique humaine depuis le début de son existence.

Le cycle de la vie est basé sur le fait qu'on naît, qu'on vit et qu'on mort. Comme on sait, chaque mort se termine par la décomposition du cadavre. La décomposition du cadavre est un chaos où le cycle de la vie continue à sa réalisation. Le «*ordo ab chao*» de la vie est alors un tout des cycles vicieux qui n'est pas différent de la représentation allégorique de Luc Besson par toutes les contradictions, toutes les dichotomies qu'elle possède et qui se retrouvent sur la même essence en forme d'un cercle, d'un nœud, d'un grain.

A la fin de notre travail, répétons encore une fois que chaque signification quel que soit sa nature a une structure et chaque structure est décomposable en ses éléments inférieurs en relation entre eux et par le tout dont ils font partie.

Une analyse structurale est donc la méthodologie scientifique pour comprendre comment fonctionne l'organisation de cette relation de sens en s'isolant des facteurs historiques ou temporels, donc d'une façon synchronique. La décomposition de sens est une recreation de sens en visant une essence qui, elle, fait partie de l'essence de la vie, en tant que «le grand tout» qui couvert toutes les structures qui ont existé, qui existent et qui existeront.

BIBLIOGRAPHIE

Aumont Jacques, Marie Michel, **Analyse des Films**, Paris, Fernand Nathan, 1988.

Barthes Roland, **Introduction A L'Analyse Structurale Des Récits**, Paris, Seuil, Communications, 8, 1966.

Chevrier Paul, **Le Langage Du Cinéma Narratif**, Laval(Québec), Les 400 Coups, 1995.

Daney Serge, , **Pour Une Ciné-Démographie**, Paris, Cahiers du Cinéma, 1988.

Greimas Julien Algirdas, Courtès Joseph, **Le Dictionnaire Raisonné de la Théorie du Langage**, Paris, Hachette Université, 1979.

Groupe d'Entrevernes, **Analyse Sémiotique des Textes**, Jean-Claude Giroud et Louis Panier, 4ème édition, Lyon, Press Universitaires de Lyon, 1984

Liandrat-Guigues Suzanne, Leutrat Jean-Louis, **Penser Le Cinéma**, Paris, Klincksieck, 2001.

Metz Christian, **Langage Et Cinéma**, Paris, Edition Albatros, 1977.

Odin Roger, **Cinéma Et Production de Sens**, Paris, Armand Colin, 1990.

Ferdinand de Saussure, **Cours de Linguistique Générale**, Paris, Edition Payot&Rivages, 1916.

<http://lipn.univ-paris13.fr/~bennani/sam>

ANNEXE

LE SCENARIO DU FILM ANGEL-A DE LUC BESSON

A Paris. Un homme parle de soi-même:

00: 00: 42, 355 --> 00: 00: 48, 083

André: Je m'appelle André. André Moussha. J'ai 28 ans. Célibataire. Et je suis citoyen américain. Paris est une ville formidable, je voudrais j'ai pas le temps d'en profiter. J'ai trop de boulot. Je fais aussi des affaires en Argentine au Chili, un petit peu en Chine, très peu aux Etats-Unis en faite. J'ai juste un grand duplex à Central Park à New-York pour m'y reposer. Mais revenons à Paris. Je me suis fait beaucoup d'amis ici. Je pensais que les français seraient plus agressifs, à cause de la guerre en Irak. Mais non, rien en faite. C'est peut être aussi grâce à mon comportement. Je suis plutôt sympathique, attachant, généreux. Je ne me débrouille pas trop mal au lit. Ça va plutôt bien quoi. Je crois que je pourrais dire sans me vanter que je suis un mec bien! Voilà c'est à peu près tout, ce que je pourrais vous dire sur moi. C'est ce que j'aimerais être, ce que je rêverais d'être. Puisque je mens. A moi-même. A tout le monde. Toute la journée.

Trois jeunes espagnols battent André sous le pont.

00: 01: 35, 868 --> 00: 01: 42, 004

L'un des espagnols: T'es vraiment qu'une petite merde d'américain. Tu crois vraiment que tu peux nous embrouiller avec tes salades à la con?

André: Je ne suis pas américain, je vous ai expliqué. J'ai gagné ma carte verte à la loterie. Moi je suis marocain, d'origine!

Le même espagnol: De toute façon, j'aime pas las arabes, non plus!

(Il le frappe encore une fois. André tombe par terre.)

00: 01: 51, 697 --> 00: 01: 56, 885

André: Arrêtez de me taper putain! (Il se lève.) C'est un malentendu que j'ai pas eu le temps de vous expliquer!

Le même espagnol: OK, t'as 10 secondes!

André: (Ses lèvres bougent mais on n'entend rien. Le bruit du train qui passe couvre ses paroles.) Voilà! C'est pour ça, sinon je vous aurais remboursé depuis longtemps!

Le même espagnol: T'as pas une carte pour retirer du cash?

André: Si j'en avais une, je serais allé au "petit" écureuil" d'à côté....

Le même espagnol: TA GUEULE, FERME TA GUEULE! Parce que quand tu l'ouvres, je sais pas pourquoi tu m'énerves encore plus!

André: OK. OK. OK.

Le même espagnol: Non tu n'as pas compris. Même "OK", tu ne le dis pas. Tu fermes ta gueule à 100%. Tu comprends 100%? Tu dis pas un seul mot. Tu respirez. C'est tout!

André: (Ne dit rien. Respire fort seulement.)

Le même espagnol: Voilà c'est bien.

Le même espagnol: Ça doit être dur hein? Pour un putin d'américain comme toi de fermer sa gueule! Hein? Vous qui avez toujours des leçons à donner à tout le monde!

André: (Il essaie de se défendre.)

00: 02: 47, 176 --> 00: 02: 51, 958

Le même espagnol: (Le tenant brutalement par son menton.) Pas de commentaires, on se tait. Tu vas juste écouter, bien sagement ce que j'ai à te dire. Mahmoud. Tu te souviens de Monsieur Mahmoud?

André: (Ne répond pas. Continue à respirer fort en lui regardant.)

Le même espagnol: (Il regarde à ses amis. Puis retourne vers André.) Tu lui dois de l'argent à Monsieur Mahmoud. 40 MILLE EUROS! Pas des dollars de merde! Des euros! Et si d'ici ce soir, tu le lui as pas rendu, je te retrouve et je te casse les doigts! Si ça suffit pas, je te casse les bras... Et les jambes!

Un autre espagnol: Et la tête!

Tous les espagnols en chantant et en se rigolant: «Alouette, gentille alouette!»

André: (En souriant.) Je connais cette chanson, j'aime bien.

Le même espagnol: T'as jusqu'à ce soir. Et ce soir se termine à minuit! Sinon après, c'est demain. Et demain... TU SERAS MORT! Allez... A tout à l'heure!

(Ils partent ensemble en se rigolant.)

00: 03: 38, 078 --> 00: 03: 44, 894

André: (Dans son esprit.) Deux choses étaient claires dans mon esprit; il fallait vraiment que je fasse quelque chose et je haïssais définitivement Paris.

00: 03: 47, 999 --> 00: 03: 51, 829

(Au sommet de La Tour Eiffel.)

André: (Deux hommes le tiennent par son manteau à l'autre côté des barres au sommet et prétendent de le laisser tomber.) Monsieur Frank! S'il vous plaît! Monsieur Frank! M. Frank, s'il vous plaît. Non Monsieur Frank S'il vous plaît! Monsieur Frank! S'il vous plaît Monsieur Frank!

00: 04: 02, 754 --> 00: 04: 09, 203

Monsieur Frank: Je te comprends pas bien André. Je t'accueille chez moi. Je te traite comme un ami. Je te présente tout le Paris. Je te prête même un peu d'argent quand tu es dans le besoin. Et en retour je vois quoi hein? Pas un mot, pas coup de fil. Et maintenant tu m'oblige à grimper cette putain de Tour Eiffel pour te retrouver. Tu crois vraiment que j'ai le temps de jouer au touriste.

00: 04: 17, 653 --> 00: 04: 21, 864

André: Monsieur Frank! Monsieur Frank! Vous n'êtes pas un touriste, Monsieur Frank! Je peux tous vous expliquer.

Monsieur Frank: (Impatiemment.) Vas-y, je t'écoute.

André: (En panique.) Vous pouvez dire à votre associé de me déposer au sol? Ça serait plus pratique pour discuter.

Monsieur Frank: (Indifférent.) J'entends très bien d'ici, dépêche-toi, je suis en retard!

André: J'ai perdu tous mes papiers. J'ai perdu mon passeport et toutes mes cartes de crédit. J'étais en bureau d'Américain Express.

Monsieur Frank: Allez-y, lâchez-le!

André: Non Frank! Monsieur Frank s'il vous plaît! Monsieur Frank non! Monsieur Frank! Monsieur Frank! Ne me lâchez pas! Non! S'il vous plaît Monsieur Frank!

Monsieur Frank: (Reviens vers lui.) Autre chose?

André: Ce soir. Je vous paie ce soir. Sur la tête de ma mère que je vous paie ce soir.

Monsieur Frank: Mais qu'est-ce que j'en ai à foutre je ne connais pas ta mère.

André: Je vous paierai tout ce soir, sur la tête de qui vous préférez!

Monsieur Frank: Comment tu vas t'y prendre? Tu n'as pas une tune, et tu dois à tout Paris!

André: (Toujours à l'autre côté des barres.) Je ne sais pas! Je ne sais pas Monsieur Frank. Je ne sais pas. C'est très difficile, dans la position dans laquelle où je suis!

Monsieur Frank: Tu sais que j'ai des mecs à moi, dans toutes les gares? Tu sais?

André: Oui, je sais Monsieur Frank.

Monsieur Frank: Alors n'essaie pas de te tirer.

André: Non. Non, Monsieur Frank. Ce serait une très mauvaise idée.

Monsieur Frank: Tu as jusqu'à minuit.

André: Merci Monsieur Frank. Merci Monsieur Frank. Merci Monsieur Frank. Merci.

André marche dans les rues. Et il vient à l'Ambassade des Etats-Unis. Devant la porte il y a des gardes qui se parlent. Quand ils voient André s'approcher l'un entre dans le bâtiment. L'autre tourne vers André.

00: 05: 44, 976 --> 00: 05: 48, 450

André: Vous pouvez pas savoir, comme je suis content de vous voir!

La garde de l'ambassade: Bonjour Monsieur, vous avez vos papiers s'il vous plaît?

André: (En souriant et prétendant que tout va bien.) Non, mais vous inquiétez pas je suis américain.

Il entre dans le bâtiment. La scène suivante c'est dans une chambre rectangulaire d'ambassade.

L'employé de l'ambassade: Vous avez fait opposition à vos cartes de crédit?

André: Oui, toutes! D'ailleurs je ne pouvais pas retirer de l'argent. Et pour un quotidien, c'est difficile, la vie est super chère à Paris!

L'employé de l'ambassade: M'en parlez pas! Mais American Express, ils vous font une carte 24h?

André: Oui, mais il faut prouver mon identité, et comme je n'ai plus mes papiers, je ne peux pas prouver mon identité.

L'employé de l'ambassade: Eh oui, c'est un cercle vicieux.

André: En plus c'est samedi, tous mes amis sont partis en campagne. Ils sont partis en week-end.

L'employé de l'ambassade: La Rue Baldwin, c'est à Manhattan?

André: Non. Brooklyn au n° 720 - 5.ème étage! Vous voulez le téléphone?

L'employé de l'ambassade: Non, c'est bon. Je l'ai déjà.

André: Ah bon? Vous avez ces genres d'informations sur l'ordinateur?

L'employé de l'ambassade: Oui. J'ai aussi deux ou trois condamnations.

André: Ah bon. Mais il a dû vous dire c'est de l'histoire ancienne, j'étais jeune!

L'employé de l'ambassade: La dernière remonte à 3 mois.

André: Ah! Vous avez celle-là aussi... Il est puissant cet ordinateur! Mais... Il vous a dit alors que c'était un malentendu?

L'employé de l'ambassade: Dans le rapport, ils appellent ça une escroquerie; pour laquelle vous avez pris six mois avec sursis.

André: Oui exacte, c'est vrai. D'ailleurs je vais faire appel dès que je rentre.

L'employé de l'ambassade: Monsieur Moussha, on ne peut pas faire grande chose pour vous. Allez plutôt porter plainte dans un commissariat, déposez une plainte pour vol, il vous faut sûrement des papiers provisoires.

André: (Désespéré, décide de trouver une solution par agression.) Ecoutez Monsieur! Je suis citoyen américain. J'ai des droits qui sont inscrits dans une constitution pour laquelle mes arrières grands-parents se sont battus pendant toutes

leurs vies! J'estime avoir le droit de l'assistance de mon pays! Surtout dans un cas aussi désespéré que le mien.

L'employé de l'ambassade: Mr.Moussha, vos grands-parents étaient algériens, alors ils se sont peut être battus pour l'indépendance mais certainement pas pour celle des Etats-Unis. Et je vous rappelle aussi, la carte verte que vous avez gagné à la loterie, vous oblige à respecter à certaines nombres de règles, qui sont aussi inscrites au dos du document que manifestement vous n'avez pas pris la peine de lire. Il est pourtant clairement inscrit que l'administration américaine se réserve le droit de vous retirer votre visa en cas de condamnation grave ou répétée. Et dans votre cas vous cumulez allègrement les deux critères! Et maintenant si je peux me permettre une considération un peu plus personnelle, je pense que la seule personne qui puisse réellement faire quelque chose pour vous, c'est vous même! Je vous demande de sortir gentiment de ce bâtiment. Sinon je vais appeler la sécurité!

(L'employé quitte la chambre. André ne dit rien, seulement écoute et regarde devant soi par une expression de culpabilité sur le visage. Dans la scène suivante André ballade dans les rues à la recherche d'une solution. Au fond on entend la chanson «Crossroads» de EAT dont les paroles sont ainsi:

Crossroads, a place where rogues abide waiting for the pain of strangers and present them to their fates

Each fighter bends they fall again in the dark from the host of their blood how do you call us? Another price to pay.

Too many changes, that's rough some give you life and free and free you from the wild way that is living hate.

Crossroads, a place where time's divine gambling is the way of loners where we leave them to be fake.

Infected minds emerge on the edge of the death of their songs how do you hurt them? You know the lies, you said.

And things never change that thought we'll give you life and free and free you from the slumber but it's getting late.

Alors il marche dans les rues sans savoir quoi faire ni où aller. Un de ses créditeurs le voit marcher et il le chasse en lui demandant son argent mais il s'enfuit. Il s'enfuit vers les voitures qui se reculent tous «magiquement» quand il court. Alors

le jour se lève. Il est toujours dans les rues de Paris. Et nous voyons qu'il est devant le commissariat. Dans le bâtiment:

00: 09: 18, 050 --> 00: 09: 20, 822

André: Bonjour...

Le commissaire: C'est pourquoi?

André: Je me disais que... J'avais pour intention de... Je... Juste que... J'en peux plus... Je suis au bout du rouleau là.

Le commissaire: Qu'est-ce qu'il y a... Qui va pas mon gars?

André: Je suis dans la merde. J'ai emprunté une grosse somme d'argent et je me suis un tout petit peu gouré dans les calculs. Et je peux pas les rembourser les mecs. Si je le fais pas, ils vont me buter.

Le commissaire: Tu... Tu veux porter plainte?

André: Non, non. Je ne veux pas porter plainte. Si je fais ça, ils vont me buter deux fois plus.

Le commissaire: Qu'est-ce que tu veux que je fasse pour toi ?

André: Je pensais que... Vous pouvez... Vous pouvez peut-être me mettre en prison deux ou trois jours, histoire d'y voir plus clair.

Le commissaire: C'est... C'est pour la caméra cachée, c'est ça?

André: (Il s'énerve.) Mais non. Mais c'est pas pour la caméra cachée, vous voyez pas que je suis au bout du rouleau que vous me parlez de la caméra cachée. Je vous demande le service de me mettre en prison! Un arabe sans papiers, ça ne devrait pas vous poser de problème?

Le commissaire: Heu.. Heu... Heu...

André: Heu, heu, heu, quoi?

(La scène suivante c'est André jetté au dehors du bâtiment par les responsables. Alors par le désespoir il tourne vers le bâtiment et il crie:)

00: 10: 40, 676 --> 00: 10: 42, 713

André: Bande de pourris là! Espèces de sales lâches! Ah... Elle est belle la police!

(Il donne des coups de pieds à la porte du bâtiment. Deux policiers sortent et le chasse. Il s'enfuit. Il vient sur Le Pont D'Alexandre III. Il marche en cherchant une

solution et il voit une voiture de police retournant du coin. Il se reproche des barres du pont comme s'il veut y grimper. Et il dit:)

00: 11: 17, 345 --> 00: 11: 24, 144

André: Ah c'est maintenant que vous vous réveillez? C'est trop tard, je vais me crever! (Il grimpe sur les barres.) Vous allez avoir ma mort sur votre conscience!

(Il voit que la voiture continue à marcher, sans lui faire attention. Il regarde derrière la voiture.)

00: 11: 40, 679 --> 00: 11: 43, 493

André: Tout le monde s'en fout de ma gueule, c'est ça? OK... Je vais y aller. (Il tourne ses yeux vers le Ciel.) C'est ça que "Tu" veux? Pourquoi "Tu" m'abandonnes? Mais pourquoi "Tu" réponds jamais à mes questions?

(Il regarde devant soi. Soudain il aperçoit une femme juste à son côté.)

00: 12: 14, 830 --> 00: 12: 17, 101

André: Qu'est-ce que vous faites là?

La femme: Ben...la même chose que vous.

André: C'est à dire?

(Elle saute.)

00: 12: 24, 674 --> 00: 12: 27, 160

André: Non! Mademoiselle! Non!

(Il saute lui aussi et commence à nager vers elle qui est sur l'eau sans bouger.)

00: 12: 36, 802 --> 00: 12: 41, 043

André: Ne vous inquiétez pas. J'arrive, je suis là, ne vous inquiétez pas. Je suis là.

(Il la sort au bord et lui aussi s'en sort.)

00: 12: 57, 639 --> 00: 12: 59, 714

André: C'est pas vrai, putain! Je peux pas me foutre en l'air tranquillement! Même là on vient me faire chier! Je ne peux pas avoir même une minute peinarde

pour pouvoir partir avec un petit peu de dignité! On est dimanche matin, vous pouviez pas faire la grasse matinée comme tout le monde?

La femme: J'arrivais pas à dormir.

André: Putain, fallait choisir un autre pont! C'est pas le seul pont dans cette putain de ville! Vous avez bien vu que c'était occupé, non?

La femme: On a eu la même idée, c'est drôle, non?

André: Oui très drôle. Je suis mort. Je suis mort de rire. Au fait, pouvez-vous me dire pourquoi vous avez voulu sauter absolument de ce pont?

La femme: Seulement parce que j'ai les mêmes problèmes que vous.

André: Ça, ça m'étonnerait ça.

La femme: Pourquoi?

André: Parce que mon problème c'est que je me sens con, laid, et totalement inutile. Et ça m'étonnerait bien que ce soit ces genres de problèmes qui vous troublent.

La femme: C'est exactement les mêmes. Je suis conne et laide. A l'intérieur!

André: Et ben, au moins vous avez un extérieur pour le cacher.

La femme: Je n'ai rien à cacher...

André: (Il se courbe devant elle qui est toujours par terre et continue à parler. Son collier de «La main de Fatima se penche de son manteau.) Je vois ça, ouais. Vous pouvez m'expliquer comment une fille comme vous, peut se sentir aussi mal? Vous êtes jeune, vous êtes belle. Vous pouvez vous mettre le monde à vos pieds, et puis demander tout ce que vous voulez.

La femme: Ah, ouais? Et qu'est-ce que je veux, moi?

André: J'en sais rien moi, je suis pas devin! D'être riche probablement comme tout le monde. Claquer votre argent autour du monde, faire la belle. Acheter des robes, des fourrures, ce qui rend les femmes heureuses, si j'ai bien compris.

La femme: (En lui regardant en levant sa tête.) Et vous qu'est-ce qui vous rendrez heureux?

André: (En se courbant en colère.) Qu'on me foute la paix, me laisser respirer, voilà ce que j'ai besoin! Qu'on me laisse un peu de temps pour me recentrer. Vous voyez de quoi j'ai l'air?

La femme: Ce qui compte c'est ce qu'il y a à l'intérieur, pas à l'extérieur.

André: C'est facile pour vous, vous avez vu comme vous êtes gaulée. Ça vous va bien de me parler comme ça, qui serait déjà morte, si je l'avais pas sauvée?

La femme: Et qui serait déjà mort, s'il n'avait pas quelqu'un à sauver? Je peux avoir une clope?

André: Ecoutez...Je suis pas d'humeur pour de la psychologie, surtout un dimanche matin, OK?

La femme: Ouais... T'as raison! (Elle se lève. Et se situe en face d'André. Le laisse courbé.) Qu'est-ce qu'on fait maintenant?

André: (En lui regardant les jambes de bas en haut. Après il se lève à son tour.) Comment ça, qu'est-ce qu'on fait?

La femme: Tu m'as sauvée la vie. Je pense que c'est pour en faire quelque chose?

André: Non. J'y ai pas réfléchi, j'ai sauté par instinct. On peut pas laisser mourir les gens comme ça, c'est pas possible!

La femme: Je suis bien d'accord avec toi. Bon! Qu'est-ce qu'on fait maintenant?

André: RIEN! Mais on fait rien du tout! On me laisse tranquille là!

La femme: (Face à André qui mesure plus court qu'elle.) Putin les mecs! Vous êtes vraiment tous les mes. Vous agissez sans réfléchir, et après vous nous en jetez!

André: Ça suffit, je suis pas d'humeur non plus pour une scène de ménage. Allez salut!

(Il se retourne pour s'en aller. Après quelques pas, il retourne, et s'arrête en face d'Angela qui a commencé à fumer et a soufflé sa fumée au visage de André.)

00: 15: 25, 287 --> 00: 15: 29, 697

André: (Il tousse.) C'est quoi votre prénom?

La femme: Angela.

André: Dîtes-moi Angela; si je vous laisse comme ça, alors vous allez recommencer?

Angela: A quoi faire?

André: Ben à sauter des ponts! «A quoi faire!»

Angela: Il y'a des chances.

André: Vous voulez pas changer d'avis?

Angela: Pourquoi?

André: Comment ça pourquoi? Parce que vous... Parce que vous êtes belle! Ce serait du gâchis de perdre une belle fille comme vous! Ensuite parce que j'ai jamais

rien fait de ma vie, mais ça m'arrive une fois de sauver la vie de quelqu'un. Ça va peut-être m'aider ça. Si vous pouvez faire ça pour moi, ça m'arrange!

Angela: Je vais voir ce que je peux faire...

André: Je vous remercie...

Angela: Pas de quoi.

André: Allez au revoir.

(Il retourne et fais quelques pas.)

Angela: (Mielleuse) Au revoiiiiir!

00: 16: 18, 082 --> 00: 16: 21, 104

André: (S'arrête et retourne. Se tient face à Angela. Lève la tête, lui regarde sur le visage.) Pourquoi vous ne donnez pas votre vie à une cause?

Angela: Quelle cause?

André: Je ne sais pas moi. Les orphelins d'Inde, les enfants d'Afrique..

Angela: Pourquoi aller si loin?

André: Vous avez raison. La misère, elle est partout! Et pourquoi pas aider les gens en détresse ici à Paris? Il y a des gens que vous pouvez faire du bien c'est sûr.

Angela: Des gens un peu comme vous quoi?

André: Voilà! Euh, non. Moi ça va...

Angela: Ouais, vous ça va super! Vous avez juste essayé de vous jeter d'un pont, il y a cinq minutes! Si je vous donne ma vie, vous sauriez quoi en faire?(André regarde ailleurs.)

André: (Il retourne vers elle.) Donnez une carotte à un âne, vous verrez s'il sait quoi en faire! Bien sûr que... Bien sûr que je saurais quoi en faire!

Angela: OK! J'accepte. Je suis à vous!

André: Vous vous foutez de ma gueule?

Angela: Non, pas du tout. C'est très sensé ce que vous avez dit. Vous avez raison, vous êtes une bonne cause. Je suis à vous!

André: Vous vous refoutez de ma gueule?

Angela: Pas du tout. Mais on peut alors commencer par acheter des clopes?

André: Vous voulez dire, vous allez rester là? Juste à côté-là?

Angela: Ben oui, je vais faire tout ce que vous me demandez. Sans discuter!

André: Vous être vraiment entraine de vous foutre de ma gueule.

Angela: Non. Mettez-moi à l'épreuve.

André: Embrassez-moi!

(Elle se courbe, le tient par l'épaule et l'embrasse.)

00: 17: 47, 496 --> 00: 17: 50, 780

Angela: Encore?

André: (Il lui pousse le bras violemment.) Non, c'est bon. C'est bon. Je vous crois!

Angela: Bon! On va acheter des clopes?

André: On va commencer par se sécher.

André: Cool!

(Alors ils se promènent dans les rues et sur les ponts de Paris. Ils arrivent enfin à une des toilettes publiques. André est dans un des cabinets dans les toilettes des femmes. Angela l'attend devant les lavabos.)

00: 18: 14, 394 --> 00: 18: 17, 907

Angela: Ça y est. C'est bon. Donne-moi ta culotte maintenant! Allez, fais pas "ta timide". Moi j'ai séché la mienne et je peux te dire; c'est beaucoup plus agréable! C'est tout chaud.

André: J'ai dit que c'est bon.

Angela: OK.(En se retournant vers les lavabos.)

(Une femme courte et grosse sort des cabinets, s'approche et commence à se laver les mains.)

00: 18: 31, 482 --> 00: 18: 34, 435

La femme: Dîtes c'est les toilettes des femmes ici!

Angela: Ah, oui?

La femme: Vous pouvez dire à ce monsieur d'aller ailleurs?

Angela: Qui ça?!

La femme: L'homme qui est dans le cabinet et à qui vous avez donné un pantalon.

Angela: Oh! Il faut pas se fier aux apparences! C'est une femme!

La femme: Ah, oui? Avec une voix pareille?

Angela: A l'intérieur c'est une femme! L'extérieur ça ne compte pas.

(Elle lui regarde d'un air fâchée, d'abord au visage après son apparence et s'en vas sans rien dire. Au même moment André sort et vient à côté d'Angela, devant les miroirs.)

00: 18: 53, 915 --> 00: 18: 55, 458

André: Qu'est ce qui se passe?

Angela: Rien, juste une conversation entre femmes. Bon. Qu'est-ce qu'on fait maintenant?

André: Maintenant... Back to the business! (En se cliquant le doigt vers le miroir d'un air sois disant professionnel.)

Angela: Good! Mais on peut prendre un petit déjà', je meurs de faim!

André: Evite l'expression "mourir de", moi en ce moment je...

Angela: OK!

André: Je te remercie.

(Il se baisse vers le miroir et se regarde le visage. Angela lui met le bras autour de l'épaule et se regarde elle aussi. André arrête de se regarder et la regarde, se regarde encore une fois et s'intimide.)

00: 19: 21, 709 --> 00: 19: 26, 407

André: Excuse-moi, tu peux arrêter de me coller, je ne suis pas habitué.

Angela: OK!

André: Arrêtes de dire "OK" à chaque fois que je te dis un truc?

Angela: OK!

(La scène se termine par les regards d'André qui ne savait quoi dire et ceux d'Angela se rigolant en cachette. Dans la scène suivante ils sont à gare prenant un petit déjeuner.)

00: 19: 38, 931 --> 00: 19: 41, 290

Angela: Tu veux la moitié?

André: Non merci j'ai pas faim.

Angela: Mange! C'est plus facile pour que tu reprennes tes forces! (En montrant le train.) Oh! T'as vu? Il part au sud celui-là! J'adore le sud!

André: Moi aussi. C'est vrai, à une époque je rêvais de m'y installer et puis...

Angela: Pourquoi tu l'as pas fait?

André: Un jour peut-être...

Angela: Pourquoi pas aujourd'hui ?

André: (En regardant aux hommes en noir qui attend à la gare.) Non, aujourd'hui c'est pas une bonne idée...

Angela: Mais si! On prend le train maintenant et on s'installe sur une plage tous les deux. La mer qu'on voit danser le long des golfes clairs..."

(André la rejoint à chanter la chanson «La Mer» de Charles Trenet.)

00: 20: 07, 187 --> 00: 20: 10, 395

André: Tu la connais cette chanson ?

Angela: Par cœur! Bon, on y va?

André: Où ça?

Angela: Dans le sud!

André: Mais! On va pas aller dans le sud, parce que tu décides d'aller dans le sud! De toute façon, j'ai des problèmes à régler...

Angela: (Continuant à manger.) Des problèmes? Je peux t'aider?

André: (En lui regardant attentivement de haut en bas.) Ouais peut-être ouais...

Angela: Super! Qu'est-ce que je dois faire?

André: (En regardant aux hommes en noir.) Rien, juste reste à côté de moi!

Angela: Ça va suffire?

André: Oui, comme ça ils... Ils vont croire que... Qu'on... Qu'on est ensemble quoi. Et ça, ça va leur en boucher un coin! Ils vont comprendre immédiatement qu'ils doivent me respecter. Tu vois ce que je veux dire?

Angela: Pas du tout!

André: C'est normal...

(Il boit le reste de son café et la mise en scène change. C'est encore André qui boit le reste de son café dans un bureau, qu'on voit par la suite que c'est celui de Monsieur Frank.)

00: 20: 45, 352 --> 00: 20: 50, 508

André: Tout d'abord Monsieur Frank, je vous remercie de me recevoir. Je sais que...

Monsieur Frank: Accouche!

André: Exacte! Ecoutez, bon. Je sais que je vous dois de l'argent.(Monsieur Frank se retourne et regarde Angela qui s'assoit derrière lui.) C'est pas une grande somme pour vous mais pour moi c'est une somme grosse. J'attends d'être remboursé d'un jour à l'autre d'une affaire en Argentine.

Monsieur Frank: Quel genre d'affaire?

André: L'hui... L'huile d'olive...

Monsieur Frank: L'huile d'olive? Mais c'est l'hiver là-bas, il y en aura pas avant 5 mois, ce n'est pas d'un jour à l'autre.

André: Exacte! Mais, je comptais sur le stock du mois de... De là. Mais on s'est fait cambrioler. On peut dire que les gens là-bas ils n'ont plus rien à manger, c'est la misère! En même temps, voler de l'huile d'olive c'est ridicule!

Monsieur Frank: (Il commence à rire. Et devient sérieux tout d'un coup. Et en montrant du doigt Angela, il demande:) Qui c'est, cette fille?

André: Qui ça?

(La caméra tourne vers Angela. Monsieur Frank et André regarde à elle.)

00: 21: 26, 794 --> 00: 21: 29, 405

André: Ah elle! C'est mon associée. A ce propos, il faut que je te dise...

Monsieur Frank: On se tutoie?

André: Bien sûr que non.

Monsieur Frank: Et alors?

André: Je me disais, «comme tu ne peux pas rembourser Monsieur Frank arrête de te voiler la face; tu ne peux pas, tu ne peux pas. Alors la moindre chose que tu

peux faire c'est de lui proposer une part du gâteau. Je vous jure Frank, je vous offre une affaire en or massif!

Monsieur Frank: Quelle qu'elle soit, ça m'intéresse pas.

André: Pourquoi? Pourtant j'ai fait de belles affaires.

Monsieur Frank: T'es un minable, t'as eu une veine de cocu. Heureusement t'étais pas marié! Regarde-toi! On dirait un clodo, tu pues à 100 mètres! On n'a même pas envie de se baisser pour te donner l'aumône!

André: Je m'excuse Frank. J'ai pas eu le temps de me raser, je trainais pour essayer de m'en sortir. Je vous jure que quand vous êtes au fond du trou...

Monsieur Frank: Oh! Arrête ton cirque André! Tu t'y es mis tout seul au fond du trou! Bon, six heures de plus pour me rendre mes 30 plaques, sinon je te mets deux "yougos" au cul. C'est clair?

André: Deux "yougos"?

Monsieur Frank: Ou deux bosniaques, comme tu veux !

André: Bon là Frank. (En se bousculant sur sa chaise et pointant son doigt sur le visage de Frank, comme s'il va s'énerver. Monsieur Frank s'approche aussi en lui répondant par ses regards.) Dans ces conditions! (Il perd le courage. S'abaisse le ton et lui demande:) Vous n'avez pas un petit boulot? Même de merde, n'importe quoi, je suis prêt à tout!

Angela: Je crois savoir ce qui lui ferait plaisir.

André: Vous m'accordez une seconde Monsieur Frank?

(Il va rapidement à côté d'Angela.)

00: 22: 48, 076 --> 00: 22: 50, 731

André: Dis petite, tu devais ne pas parler. Tu veux nous mettre dans la merde ou quoi?

Angela: Comme si tu avais besoin de moi pour t'y mettre. Tu négocies comme une planche.

André: Comme une planche?

Angela: Pourquoi tu ne lui donnes pas ce qu'il fait au lieu de faire l'autruche?

André: L'autruche? Ecoute-moi bien Angela, tu ne dis rien et je règle cette affaire et...

Angela: Tu parles d'une affaire?

André: Tais-toi! Tais-toi! Tu te tais... Pffuit!

(Il la laisse et passe à la table de Monsieur Frank. Monsieur Frank ne prend pas ses yeux d'elle. Il la regarde sans rien entendre.)

00: 23: 12, 498 --> 00: 23: 16, 716

André: Qu'est-ce qu'on disait?

(Monsieur Frank ne répond pas.)

André: Monsieur Frank!

(Monsieur Frank ne répond pas.)

André: Monsieur Frank!

(Monsieur Frank ne répond toujours pas.)

André: Monsieur Frank! (En cliquant le doigt et en sifflant.)

(Monsieur Frank cesse de regarder Angela et retourne vers André.)

Monsieur Frank: Pourquoi tu ne laisses pas parler ta copine, elle a l'air plus malin que toi.

André: Aucun souci! Si vous voulez discuter avec elle, comme on est associé, c'est comme parler à moi si vous parlez à elle! (En adressant la parole à Angela.)

Angela, vous voulez discuter avec mon ami?

Angela: Où est-ce que vous voulez faire ça?

Monsieur Frank: J'ai un petit salon au-dessus, on sera plus tranquilles.

Angela: Parfait!

(Ils se lèvent. Avant de quitter la chambre Monsieur Frank vient à côté d'André, s'abaisse, lui regarde au visage avec un sourire, et dit:)

Monsieur Frank: Tu es vraiment trop fort, toi.

(Il lui frappe au visage, lui caresse et sort. Angela le suit. André se lève, la rattrape par le bras et:)

André: Angela! Angela! Ce mec est un tueur!

Angela: Chuut! Laisse-moi faire. Je lui ferais une proposition qu'il ne pourra pas refuser. Sois sage!

(André reste dans la chambre par le statut d'ange sans tête et regarde derrière Angela. Il regarde au statut. Et la scène change. Tous les deux sont sur le Pont des Arts. Angela marche devant, André l'attrape.)

00: 24: 19, 927 --> 00: 24: 24, 489

André: Enfin! Ça fait une heure que je t'attends!

Angela: Je n'y suis pas restée une heure. Ça fait à peine cinq minutes. Ça c'est très bien passé!

André: Tu te rends pas compte ma pauvre, c'est un tueur ce mec!

Angela: Eh bien, il faut croire que j'ai tiré le bon numéro, tiens c'est pour toi!

André: Qu'est-ce que c'est que ça?

Angela: C'est du papier. Avec des dessins dessus. Ça s'appelle de l'argent.

André: Et mes dettes?

Angela: Tu n'as pas de dettes. Il a effacé ton ardoise...Tu es blanc comme neige maintenant. Tu vas pouvoir respirer et prendre le temps dont tu avais besoin pour te recentrer.(Elle continue à marcher. Il l'attrape.)

André: Angela qu'est-ce que tu as foutu, t'as vendu ta mère ou quoi?

(Elle continue à marcher sans attendre ni répondre.)

André: Attends! Raconte-moi un petit peu!

Angela: Qu'est-ce que tu en as à foutre. Tu avais un problème, il est résolu. Regarde devant maintenant! Allez! Avance!

André: Attends, j'avance pas du tout. Si c'est d'argent sale, je ne veux pas.

Angela: Ça veut dire quoi l'argent sale?

André: Si t'as fait des saloperies pour avoir ce truc, j'en veux pas du tout.

Angela: Quand t'es au distributeur, tu lui pose la question d'où il vient cet argent?

André: Il vient du distributeur!

Angela: Et bien le distributeur, c'est moi aujourd'hui! Tutt ! Prenez votre argent et faites pas chier!

André: J'avoue que ça m'arrange. Il y a combien?

Angela: Il y a de quoi à payer tes dettes à l'espagnol.

André: C'est génial ça. (Il s'arrête et pense un peu.) Et comment tu sais que je dois de l'argent à l'espagnol?

Angela: Tout le monde est au courant de tes dettes, mon pauvre André!

André: J'en veux plus!

Angela: T'es chiant, pourquoi t'en veux plus?

André: Suis sûr t'as fait des trucs avec Frank, et je suis pas un maquereau! Tu comprends?

Angela: N'importe quoi!

André: Si, il importe quoi! Alors donnes-moi ça!

(Ils continuent à marcher sur le pont. André devant Angela derrière. Ensuite soudain André s'arrête et retourne en arrière vers Angela, et dit:)

André: Attends, attends, attends! Tu crois que je t'ai pas vu te trémousser devant lui, là?

Angela: Me trémousser moi?

André: Tu montrais ta petite culotte à tout le monde je t'ai vue!

Angela: T'as les yeux derrière la tête toi.

André: Je voyais qu'il n'était pas concentré du tout à ce que je racontais!

Angela: Bein oui, parce que c'était pas du tout intéressant ce que tu allais lui dire!

André: Je parlais business OK? Le business ça a on code, son langage, basé sur la gestuelle! Faut paraître faible un instant comme ça pour mieux attaquer sa proie de derrière!

Angela: Mais t'es pas à la pêche à la truite André! Tu étais face à un escroc et t'étais mauvais comme un élève de 5.ème!

André: Oui mais il me reste un petit peu de dignité, tu vois. J'ai quelques principes! Des choses qui te dépassent toi!

Angela: Et ben pourquoi tu ne les as pas mis en action tes beaux principes? Il était un vrai marshmallow Frank aujourd'hui. Tu aurais pu lui soutirer 10 plaques, facile!

André: Jamais de la vie! J'y ai pensé.

Angela: Tu sais... Il est gros le cerveau, il ne faut pas l'utiliser en petits morceaux!

André: Tu te goures ma pauvre, j'utilise tout. Tout! Matin, midi et soir, je pense! Là, je pense qu'il faut que tu me laisses tranquille!

Angela: Ouais, mais tu penses petit. Tu demandes une PETITE aide. Tu veux acheter un petit billet d'avion pour aller à New York à ton petite pièce à Brooklyn. (Elle lui regarde d'un air «J'ai raison, non?»)

André: Comment tu sais ça, que j'ai un duplex à Brooklyn?

Angela: Tu l'appelles un duplex? C'est un trou à rats!

André: Je l'ai pas acheté cher, c'est vrai mais...

Angela: Mais on s'en fout, c'est ton appart à Brooklyn! C'est pas ça le problème! Ton problème c'est que tu penses qu'à fuir, sans arrêt! Au lieu de t'arrêter. Au lieu de respirer! De laisser l'oxygène rentrer dans ton cerveau! Pour qu'il soit content, pour qu'il t'aide à prendre les bonnes décisions! Allez! Respire! Respire!

(Elle s'abaisse en parlant et par son corps et ses gestes et lui dirige, lui domine. Ensuite le lui tape à la poitrine en lui disant une dernière fois de:)

Angela: RESPIRE!

00: 27: 12, 078 --> 00: 27: 14, 449

(Elle regarde au paysage, aux bateaux mouches passant par la rivière. Elle lui tire par son corps, le pousse vers les barres, lui met son bras autour de l'épaule et regardent avec lui au paysage.)

Angela: Waouw! Regarde, viens! Lève la tête! Respire! Respire! Voilà! Respire! Regarde! Regarde! Voilà! (En lui montrant Paris par ses bras, lui tenant la tête par le cou et tournant à droite et à gauche.) Les nuages... Les oiseaux... La ville... Tout autour! Respire... (Elle se baisse vers lui et lui regarde en disant:) C'est pas la plus belle ville du monde, ça?

André: Comment j'aurais dû me comporter avec Frank?

Angela: (En se levant et se mettant le dos vers les barrières. Elle lui regarde, et dit:) En lui disant la vérité, c'est tout...

André: Laquelle?

Angela: La seule que tu veux pas entendre.

(La scène change. Ils retournent à celle au bureau de Monsieur Frank. Et revit la situation en changeant les conversations. Dans cette scène suivante André qui parle, change d'apparence. Il devient Angela, après lui-même, en se positionnant au bout de la table de Frank et en lui regardant et parlant de haut.)

00: 28: 00,991 --> 00: 28: 04,117

André/Angela: L'argent que je te dois, c'est de l'argent qui vient du sexe et de la drogue... Mais je ne te le rendrai jamais, parce que j'ai pas envie de participer à cette merde! Je ne veux plus revoir ta sale gueule de porc, et rien à foutre des minables de ton espèce!

Angela: (En l'applaudissant.) Bravo André!

(Ils retournent tous les deux vers le paysage et regarde à Paris.)

André: Tu crois que j'aurai dû lui dire ça?

Angela: C'est pas ce que tu pensais?

André: On peut pas toujours dire ce qu'on pense Angela.

Angela: Pourquoi pas, la vie serait plus cool et comme ça on aurait peut-être le temps de profiter de Paris. (Elle voit un bateau mouche, s'excite et lui propose:)

00: 28: 22,843 --> 00: 28: 26,826

Angela: Oooh! Tu penses qu'on pourrait faire du bateau-mouche?

André: C'est pas le moment pour faire le bateau mouche, putain!

Angela: Ah bon, c'est quand le moment pour faire le bateau mouche alors?

André: C'est quand on a l'esprit dégagé de pressions! Et là, j'ai pas l'esprit dégagé de tous pressions!

Angela: Allez! Ça prend 5 minutes!

André: Arrête! De toute façon, je ne sais pas nager.

Angela: menteur, tu as sauté à l'eau pour me sauver!

André: C'est pas pareil. J'ai pas réfléchi. Maintenant quand je réfléchi, je me souviens que je sais pas nager.

Angela: (Par une voix douce.) Allez please, pour me faire plaisir.

André: Non non non! N'insiste pas! Quand je dis non, c'est sûr que c'est non!

Angela: (Ne dit rien. Regarde devant elle en boudant.)

(Sur le bateau mouche.)

00: 28: 51,402 --> 00: 28: 57,576

Angela: J'ai toujours rêvé de faire un tour comme ça, sur un bateau mouche au long de la Seine! C'est tellement romantique!

André: Moi Je suis malade, là.

Angela: (En mettant sa tête sur l'épaule d'André.) Je suis heureuse André. Là, juste maintenant, en ce moment précis, tu me sauves la vie, tu réalises mes rêves. (En regardant dans ses yeux.) Tu vois que tu arrives à faire du bien, toi.

André: Ouais, mais ça marche que sur toi.

Angela: On devrait revenir la nuit aussi. C'est tellement beau la nuit.

André: Alors là non, c'est sûr que non !

Angela: Les bateaux sont tous éclairés avec les projecteurs là. Et quand tu les vois d'en haut, c'est tellement beau de les voir serpenter. On dirait des petites bous des lumières qui glissent sur l'eau.

André: Comment ça d'en haut?

Angela: D'en haut, du Ciel! (En montrant le Ciel par le doigt.)

(André lève la tête regarde le Ciel. On voit Paris du Ciel, par les yeux du Ciel. Angela continue à parler. Elle passe derrière André, fait du massage aux épaules en disant:)

00: 29: 30, 546 --> 00: 29: 36, 678

Angela: Allez, décontracte-toi un peu! Tu es tendu de partout. Ça te fait plein des petites rides, là! On dirait une tortue!

André: Ah mais, c'est facile pour toi, tu n'as jamais eu des problèmes d'argent.

Angela: Non, j'en ai jamais eu.

André: De quoi? Des problèmes ou de l'argent?

Angela: Les deux.

André: Bon là, je suis super content pour toi, mais tu vois, j'ai toujours un problème avec les deux!

Angela: Mais tu as de l'argent maintenant, tu vas pouvoir payer tes dettes.

André: Visiblement, tu es mal renseignée, je dois beaucoup plus que ça.

Angela: C'est pas grave, on n'a qu'à aller se faire un peu plus de tunes!

André: (En imitant sa voix et son attitude.) "On n'a qu'à aller se faire plus de tunes!" Tu crois que ça se passe comme ça?

Angela: Je t'ai bien ramené 20 mille euros en 5 minutes.

André: Ça rien à voir. Ça c'est pas pareil!

Angela: Mais si, c'est pareil! Combien il te faut, pour être heureux?

André: De quoi tu me parles là?

Angela: Tes dettes? Ça s'élève à combien?

André: Au total?

Angela: Ben oui, en détails!

André: J'en sais rien. Je te jure j'en sais rien! 30... 35... Avec les intérêts ça doit faire 50 milles.

Angela: 50... C'est pas la mer à boire! Allez, viens!

André: Tu vas où?

Angela: Là où il y a de la musique!

André: Pourquoi faire ?

Angela: Parce que j'aime bien travailler en musique!

(La scène sur le bateau mouche se termine. Angela marche devant, André la suit. On passe à la scène suivante qui se passe dans un club parisien. Angela danse dans la piste. André est au bar, prend de l'alcool. Angela parle avec un mec.)

00: 30: 42, 233 --> 00: 30: 46, 850

Angela: Ça va?

Le mec: Ça va ouais.

Angela: Dis-moi, ça te dirais d'aller aux toilettes?

Le mec: T'es plutôt directe, comme nana, toi! Dis-moi j'aimerais peut-être savoir ton nom, d'abord?

Angela: Ça ne te servira pas. Alors?

Le mec: OK.

Angela: Tu peux mettre combien?

Le mec: Ah, je vois, ouais! Et pourquoi je payerais?

Angela: Ce que tu ne paies pas n'a pas de valeur!

Le mec: C'est pas faux.

Angela: Et alors combien?

Le mec: 500.

Angela: Mille! Il te fait la totale!

Le mec: OK ça marche.

(Angela quitte la piste et va vers les toilettes quand André la voit et la suit des yeux. Le mec vient à côté d'André et lui donne de l'argent, en lui disant:)

00: 31: 26, 569 --> 00: 31: 31, 499

Le mec: Tenez... 1000!

André: C'est quoi ça?

Le mec: La fille...la grande blonde, elle m'a dit de vous donner ça.

(Il lui met la main sur l'épaule comme signe de remerciement et suit Angela aux toilettes. André surpris regarde devant lui et les rejoint.)

00: 32: 00, 015 --> 00: 32: 01, 437

André: Angela!

(Aucune réponse.)

André: Angela!

Angela: Quoi?

André: Qu'est-ce que tu fais là?

Angela: Devine!

André: Angela, tu peux pas faire ça. Je veux pas... Je veux pas, que tu fasses ça pour moi !

Angela: Je croyais que t'avais besoin d'argent?

André: Oui, oui j'en ai besoin mais... Ecoute, il me reste un peu de moralité! Je ne veux pas que tu fasses ça pour moi, c'est pas possible! Je te remercie infiniment, j'apprécie le geste, mais non, non ça c'est pas possible... DU TOUT!

Angela: Oh ça va! C'est pas grand-chose!

André: SI C'EST GRANDE CHOSE! De quoi tu parles? Bien sûre que c'est grande chose. Angela tu vas t'arrêter immédiatement et tu vas sortir là maintenant!

Angela: Ecoute! On n'a qu'à dire que je fais ça pour moi, OK? Et je te demande juste de me garder l'argent, pour éviter que je dépense tout.

André: Ecoute, je me sens mal Angela. J'aimerais que tu sortes, et qu'on s'en aille.

Le mec: Regarde, elle te demande de lui garder son argent, donc tu le garde et tu nous laisse cinq minutes pour qu'on finisse.

André: Je suis mal là de te laisser comme ça.

Angela: André! Va au bar! J'ai pas envie d'y passer la nuit, OK?

André: Je vais au bar maintenant.

Angela et le mec: Vas-y!

(Il va au bar. Il continue à boire quand différents hommes viennent et lui laisse de l'argent. Les euros se cumulent devant lui quand il devient ivre de minute en minute, il suit Angela des yeux en faisant des allés et retours entre la piste et les toilettes. N voit Angela en dansant avec des différents hommes et on voit ces hommes payer André qui boit sans arrêt. Angela danse, André boit et les hommes payent. Jusqu'au moment où André passe derrière le bar et fait son service lui-même et un vieil homme gros vient lui payer.)

00: 34: 12, 015 --> 00: 34: 13, 780

Le vieil homme: Je donne 500. C'est bon? Ça va?

André: C'est finit là, c'est terminé!

Le vieil homme: Allez, fais pas chier c'est pas plus que cinq minutes!

André: Je viens de te dire que c'est fini, oh! Mais dis, t'es passé 3 fois, toi?

Le vieil homme: Mais non, hé pas du tout! J'ai pas passé une seule fois et ça fait trois heures que j'attends mon tour. Allez soit sympa! Bein, tiens, je te donne 1000!

André: J'en ai rien à foutre de ton oseille! Je viens de te dire qu'elle est fatiguée la môme.

Le vieil homme: Ben fatiguée fatiguée, tout le monde lui a grimpé au-dessus! Enfin ce n'est quand même pas un de plus qui fera une différence!

André: JUSTEMENT SI! C'est un de trop qui me fait comprendre.

Le vieil homme: Comprendre quoi ?

André: J'ai pas envie, qu'elle s'abîme! Surtout pour me faire plaisir. Je ne mérite pas ça! Et j'ai surtout pas envie de faire la même catégorie des connards de ton espèce. Maintenant tu dégages ou dégage ou je vais vraiment m'énerver!

(Le vieil homme ne répond pas. Il lui regarde par l'air «Ah bon!» ce qui est le passage à la scène suivante, où André est par terre et a le nez qui saigne. Angela est à son côté et l'aide à se lever.)

00: 35: 30, 583 --> 00: 35: 34, 048

André: Tu vois où ça mène de dire la vérité? Toi et tes conseils à la con là!

Angela: Tu n'étais pas obligé de l'insulter non plus. Eh c'était pas gentil ce que tu disais pour sa mère.

André: Ça s'est sorti tout seul.

Angela: Très bien, tu fais des progrès. Tu as parlé avec ton cœur.

André: Si à chaque fois que je parle avec mon cœur, je me fais défoncer, je finis pas la nuit!

Angela: Tu passes ton temps à râler, tu as remarqué?

André: Mais tu as vu pour qui tu m'as fait passer Angela? Accoudé au comptoir à faire le maquereau, c'est la honte pour moi!

Angela: Tu aurais préféré être à ma place?

André: (En réfléchissant pour un moment.) Non...

Angela: ALORS ECRASE! Et puis d'abord, je croyais que quand tu auras ton argent, tu seras soulagé. Il est dans ta poche maintenant. Qu'est-ce que tu attends pour sourire?

André: Je veux d'abord payer mes dettes , et je sourirais après.

(La scène se termine ici. On les voit au dehors d'un autre club. Ils y reprochent. Un homme regarde de la petite fenêtre du club. André dit:)

00: 36: 16, 755 --> 00: 36: 18, 113

André: Ouvre! Qu'est-ce que tu regardes là, bâtard? Ouvre! (Ils descendent les escaliers, André devant, Angela derrière. Il s'arrête et retourne vers elle et lui dit:)
Tu restes à côté de moi au cas où...

Angela: Au cas où il faut te sauver d'une négociation?

André: Pourquoi tu passes ton temps à m'humilier comme ça?

Angela: Comme si tu avais besoin de moi pour ça!

André: Tu vois, tu continues. Arrête de me traiter comme ça!

Angela: Je te traite comme tu me traites.

André: Je devais te laisser noyer toi!

Angela: Pardon?

André: Rien!

(Ils entrent dans le club. Il y a des femmes qui dans dans des boites en verre. Angela les regardent et commence à danser elle aussi. André intervient, la tire par le bras.)

00: 36: 53, 748 --> 00: 36: 58, 297

André: Non, non, non! Tu ne recommences pas, tu me fous de la honte! C'est fini, tu ne dances plus.

Angela: (Elle arrête de bouger. Et dit:) OK.

André: Tu recommences pas! On me connaît ici comme la loutre en blanche!

Angela: OK.

(Ils marchent dans le bar. André se ralentit pour regarder aux femmes qui dansent. Angela le pousse par le dos et le dirige au bar. Elle regarde à sa robe, à son corps et s'assoit sur une des longues chaises au bar, quand André s'approche au bar où un homme parle avec un autre homme. Angela à côté et il lui hèle d'une façon assez intime:)

00: 37: 18, 963 --> 00: 37: 20, 324

André: PEDRO! OH! PEDRO! OH, OH! QUE PASSA PEDRO? Commo està?

Pedro: (Il regarde autour, il est étonné par son reproche intime et il s'approche d'eux.) Dis-donc t'es gonflé pour rentrer dans mon club comme ça? Tu as la mémoire qui flanche?

André: Non, j'ai fait l'aller-retour en Argentine et j'ai un portable qui ne passe pas là-bas.

Pedro: Qu'est-ce que tu foutais là-bas?

André: J'ai une petite affaire, je te l'ai pas dit?

Pedro: Non!

Angela: Et bin maintenant, je te le dis.

Pedro: Eh bein, tant mieux, comme ça au moins, tu vas pouvoir rembourser tes dettes.

André: (En souriant.) C'est pour ça que je suis revenu!

Pedro: Attends...Vraiment?

André: Oui!

Pedro: Alors là, tu m'épates. Tu bois quelque chose?

André: Ma foi oui, avec plaisir!

Pedro: Qu'est-ce que tu prends?

André: Un vodka-tonic ça va bien.

Pedro: Et ta copine elle boit quelque chose?

Angela: Je Réponds, ou j'aboie un peu?

André: (En s'approchant d'elle, à voix basse:) Réponds, c'est tout.

Angela: La même chose, s'il vous plaît...

Pedro: Hé Diégo! Deux vodka-tonic pour mes amis s'il te plaît! (En retournant vers eux. Il regarde attentivement à Angela) Dis-moi, elle est jolie ta copine!

André: Oui, je sais oui. On s'est rencontré sur... En Argentine! (Angela la regarde étonnée.)

Pedro: Plutôt blonde pour une latine, hein?

André: Ouais, c'est sa mère, elle est de la Suède, pour ça.

Pedro: Ah bon. Buenas dias, mi namo esta Pedro Pepito si tu resta aqui no problemo hein?

Angela: Je réponds en espagnol ou en suédois?

André: Répoonds... N'importe! Putain!

Angela: Esta la casa di salo tambien y el sale sestilas y del aguila con delas ventanas no trabajo!

(Tous les deux la regarde d'un air surpris. André interrompt le silence:)

00: 38: 39, 924 --> 00: 38: 43, 432

André: Bon ! Faisons nos comptes! Combien je te dois? 17.000? Avec les intérêts,

Ça fait 20.000 euros! Ça te va?

Pedro: Ça me va... Tu sais André, tout ce que j'ai dit sur toi depuis que je te connais, je le retire! Et Dieu sait j'en ai dit.

André: Tu avais raison de toute façon Pedro. Je me suis pas très bien comporté. J'aurai dû t'appeler pour te dire que j'aurais un petit peu de retard.

Pedro: Attends, 6 mois de retard, c'est pas "un petit peu", hein? Mais c'est vrai que t'aurais dû appeler.

André: Oui.

Pedro: Non, c'est vrai ça!

André: Oui.

Pedro: Parce que de toute façon, ça fait toujours plaisir d'avoir un ami au téléphone.

André: C'est vrai ça? Ça me touche ce que tu me dis Pedro.

Pedro: En plus, (En lui donnant une claque «d'affection».) T'as bonne mine.

André: Je suis un peu mieux, c'est vrai.

Pedro: T'as l'air de te stabiliser, hein?(En lui frappant encore une fois de la même façon.)

André: Oui. Doucement, doucement. Oui, ça n'allait pas bien mais maintenant ça va mieux.

Pedro: Eh bien tant mieux. Je peux te le dire maintenant, tu filais sur une mauvaise pente!(En lui frappant au visage de nouveau. Quand Angela les observe tous les deux sans rien dire ni faire.)

André: Oui, je sais, je sais.

Pedro: J'ai même deux ou trois collègues qui t'avaient mis un contrat sur la tête. (Il frappe son front par le doigt.)

André: C'est vrai ça?

Pedro: Je t'ai rien dit, hein?

André: (D'une aire étonnée.) Tt, tt, tt! De toute façon, ça sert à rien de me mettre un contrat sur la tête parce que je préfère mourir que de ne pas payer mes dettes!

Pedro: (Par un faux sourire au visage.) T'exagères là?

André: Je te jure! (Il regarde autour, il s'abaisse et continue à raconter un peu plus doucement.) Hier matin, j'ai... J'ai faillis me foutre en l'air.

Pedro: Oh!

(Angela les regarde, mais ne dit toujours rien.)

André: Je... J'étais sur un pont. J'ai enjambé la balustrade... Et je... J'ai failli sauter.

(Angela tourne devant, continue à fumer. En reconnaissant les anciennes méthodes d'André.)

Pedro: Déconnes pas, mon André, t'as une petite maintenant. Elle compte sure toi pour construire une vie. Tu ne peux pas la laisser tomber!

André: Oh, non je vais pas la laisser tomber, tu peux me faire confiance! (Angela regarde André et lui fait un signe de «merci» par la main.)

Pedro: Tiens hé! Je vais t'aider pour remettre le pied à l'étrier! (Il le prend par le bras et le retire à l'autre bout du bar loin d'Angela, et continues à parler, à voix basse:) J'ai un bourrin qui court à Miami dans 20 mn, il s'appelle "Brutus". Il est à 30 contre 1, j'ai un mec là-bas qui a drogué la bouffe des 3 favoris, ils vont se traîner comme des ânes. Par contre mon cheval est bourré aux amphétamines, il va leur exploser la gueule!

(Angela les regarde et écoute de loin.)

André: Mais, mais s'ils les tiennent en contrôle?

Pedro: J'aurai déjà tout dans ma poche. "Brutus" le 7, dans la 3.ème. A 30 contre 1. T'imagines le pactole?

André: J' imagine...

Pedro: Je fais ça pour toi, mon André!

André: Pas de problème.

Pedro: Attention, tu ne vas pas me faire chier cinq minutes avant le départ?

André: Non, non, je te jure! Fais-moi confiance!

Pedro: Ben voilà, c'est mon cadeau, mon cadeau pour ton retour aux affaires!

André: (En lui mettant le bras à l'épaule, où on voit qu'il se retire un peu.) Je te remercie. Je te remercie Pedro, vraiment!

Pedro: "Brutus", le 7, dans la 3ème... Eclate-toi mon André! (En adressant la parole au servant:) Diégo! Tous ce que boivent André et sa compagnie c'est pour moi! (Il salue qui lui répond par un geste de main.)

André: (En revenant à côté de Angela, fou de joie, il dit:) T'as vu ça, ou pas? Je t'avais dit ça; toi à côté de moi, ça force le respect, il m'a mangé dans la main "le pepito"!

Angela: (Eteint sa cigarette.) OK. Qu'est-ce qu'on fait maintenant?

André: Maintenant, on va se faire des couilles en or!

(La scène change. Ils sont là où tout le monde joue aux courses de chevaux. Ils y entrent André devant et Angela qui le suit. André vient au guichet et demande:)

00: 41: 18, 804 --> 00: 41: 21, 806

André: Miami dans la 3ème, tout sur le 7: "Brutus"!

Angela: (L'interrompt, le pousse de côté et se met devant le quiche elle aussi.) Je sens que tu vas perdre MON argent!

André: Fais-moi confiance, Je vais te le rembourser en triple ma chère! (Il prend son billet, il éclate de rire et il dit «merci» au responsable.) Ha ha! Merci! (Il fait un signe de main à Angela et dit:) Viens, je vais te montrer! (Ils avancent dans la chambre et viennent devant les écrans qui montrent les courses. Il demande à un des hommes:) Miami?

L'homme: Ouais...

(Les courses commencent. André les suit et les interprète, excité. Angela reste à côté. Elle fume. Elle ne parle pas.)

00: 41: 41, 755 --> 00: 41: 45, 730

André: Allez! Allez! Il est premier, il est le premier, putain! Il est premier! Allez, go go go! Oui! Il avait raison! Il avait raison l'espagnol! Oui oui oui! (Le cheval commence à ralentir. Le visage et le corps d'Angela ne change pas de position. Elle regarde à l'écran sans bouger.) C'est pas grave, il ralenti, c'est normal, il respire, il va revenir! Allez! Allez! (Il ralentit un peu de plus.) Qu'est-ce qui se passe? C'est une technique américaine, il respire, il respire et puis il va foncer! Allez! Remonte! Allez! (Le Chaval ralentit de plus.) Pourquoi Il ralentit? Il ralentit trop, là. Pourquoi il marche?

(André continue à regarder l'écran. Pourtant les courses sont terminées et il a perdu tous. Angela applaudit de dépit par un sourire ironique au visage.)

00: 42: 32, 968 --> 00: 42: 41, 386

André: Il avait dit le 7. L'espagnol m'avait dit de tout mettre sur le 7. J'ai mis tout. C'est le 1 qui est sorti. (Ils sortent dehors ensemble. Il continue à parler.) J'ai tout perdu.

Angela: Remarque! Avec un nom pareil, t'aurais dû te méfier.

André: Comment ça?

Angela: Ben.. Brutus... Fils de César... C'est lui qui l'a tué, un coup de couteau dans le dos!

André: Pourquoi tu me l'as pas dit avant ça?

Angela: (En allumant son cigarette.) T'avais qu'à écouter à l'école!

André: Bien sûr. (En lui regardant de commencer à fumer.) Pourquoi tu fumes tout le temps, tu peux me dire?

Angela: Là où je vis, on peut pas fumer des cigarettes, même en cachette! Alors je me rattrape!

André: Le cancer va te rattraper, tu vas rien comprendre, donne-moi ça!

Angela: OK! On va se prendre un petit-déj'?

André: Ça m'étonnerait, j'ai plus une tune.

Angela: C'est pas grave. (En sortant l'argent de sa robe et le lui donnant.) J'en ai gardé un. Au cas où on ferait, de mauvaise affaire.

André: (En prenant l'argent rapidement de ses mains.) Donnes-moi ça! Parce que le quartier n'est pas très sûr!

(La scène change. Ils ne sont plus dans la rue, ils sont dans un café. Ils s'assoient face à face. Un servent donne une cigarette à Angela. Angela lui remercie. Et retourne à André.)

00: 43: 31, 611 --> 00: 43: 37, 588

André: "Un cadeau pour ton retour aux affaires." Tu parles! Je te le jure que je tombe de haut!

Angela: (En mangeant son croissant et faisant «oui» de la tête.) Moi aussi.

André: Il n'y a pas de croissant non plus, là où tu habites?

Angela: Non. Il t'avait déjà fait un cadeau, avant?

André: Bien sûr que non...

Angela: Qu'est ce qui t'a fait croire qu'il pourra t'en faire un comme ça subitement?

André: Je sais pas... J'y ai cru.

Angela: Parce que il t'a flatté!

André: Ouais, d'accord c'est ça, il m'a flatté et je suis tombé dans ça. Tu es contente?

Angela: Comme t'as pas une bonne image de toi, quand quelqu'un te flatte, tu plonges!

André: Je plonges? T'étais contente la dernière fois que j'ai plongé, tu étais moins maline, j'ai remarqué. Tu me casses les couilles avec ta morale à deux balles depuis hier! T'es qui toi? Et pourquoi t'es tombée dans ma vie comme ça?

Angela: Je ne suis pas tombée dans ta vie. Je suis tombée du Ciel.

André: Tu es tombée d'un pont, j'étais là, je te le rappelle!

Angela: Moi aussi, j'étais là, gros malin! Je parle d'avant. Avant, je suis tombée du Ciel.

André: Comment ça du ciel... D'un avion?

Angela: Mais non! Du Ciel! (En montrant le Ciel du doigt.) Là-Haut! C'est là que j'habite. (Elle allume sa cigarette.) Je suis un ange. Si tu préfères.

André: Un ange?

Angela: Un ange. Un vrai. Celle-là en Ciel, avec des ailes blanches et tout, et tout.

André: Ah vrai? Elles sont où tes ailes blanches et tout et tout?

Angela: Tu ne crois même pas que je vais les déplier comme ça, au milieu du café!

André: (En montrant sa cigarette.) Un ange qui fume comme un pompier?

Angela: Qu'est-ce que ça fout je fume ou pas, je suis immortelle!

André: Ok, d'accord, tu es un ange. Je suis ouvert d'esprit, t'es un ange. Ça va?

Angela: Voilà partant de ce principe, tu ne peux peut pas te faire de mal.

André: D'accord. Par contre, comment ça se passe là-haut, quoi de neuf?

Angela: Rien de spécial, la routine.

André: (En se rigolant un peu.) Racontes-moi vraiment, ça se passe comment là-haut?

Angela: Tu me crois pas c'est ça?

André: Angela! Une fille belle comme le jour d'1m80 qui fume comme une usine, ce n'est pas véritablement l'image qu'on a d'un ange! En plus tu ne veux même pas me montrer tes ailes, comment tu veux que je te croie?

Angela: Tu fais chier avec tes ailes. Je t'ai dit qu'elles sont trop grandes, et si je les déplie, ça veut dire que je pars, que ma mission est terminée! Mais vu la vitesse de ton vécu, je suis pas prête de rentrer chez moi!

André: Quelle mission?

Angela: Je suis venue pour t'aider.

André: Ben pour l'instant t'as plutôt foutu la merde!

Angela: C'est toi qui fous la merde, tu mens tout le temps et à tout le monde! Et pour commencer à toi même! Et puis ce ne sont pas des petits mensonges par ci par

là! Tu te mens profondément André! Et, tu as peur! Peur de toi, peur de tout, peur tout le temps! Tu es fermé comme une huître qui a peur de la mer!

André: Une huître? Tu es descendue du ciel pour me dire que j'étais fermé comme une huître?

Angela: Oui. Je suis venue pour te montrer de te faire comprendre comment ça marche là-dedans. Et à t'aider à savoir qui tu es exactement. Que tu l'acceptes.

André: C'est tout?

Angela: C'est déjà pas mal!

André: C'est quoi la différence avec un psychanalyste?

Angela: Ça va pas te coûter 100 euros!

André: (Il commence à rire.) Bon d'accord, tu es un ange. Raconte-moi comment ça se passe. Tu es sur ton nuage, et on t'appelle pour une mission, c'est ça?

Angela: Un peu simpliste, mais c'est à peu près ça oui.

André: Et on t'appelle; "Angela voulez-vous bien, vous occupez du cas 12.535 s'il vous plaît!" C'est ça?

Angela: Non. Tu ne choisis pas ta mission. On te l'impose. Ce qui est plutôt une bonne chose si tout le monde choisissait sa mission, on s'en sortirait pas au planning.

André: (Il continue à se rigoler.) Ah oui le planning, faut faire gaffe au planning c'est sûr, et après?

Angela: Après l'ordre de mission, tu vas à la salle d'habillage. C'est la partie que je préfère.

André: Qu'est-ce que tu as choisi comme costume?

Angela: Pétasse!

André: Ça te va super-bien pétasse!

Angela: Mmmh, merci! J'ai pratiquement essayé tous les autres, et je me suis dit qu'un ange pétasse c'est assez «weird».

André: Tu fais ce boulot depuis longtemps?

Angela: 300 ans! A peu près. (André éclate de rire.) Je suis encore jeune! Pourquoi tu ris?

André: (Il continue à rire.) C'est extraordinaire ce que tu me racontes! J'ai jamais entendu une fille avec autant d'imagination que toi! Tu devrais écrire des bouquins, ou des encyclopédies. On se ferait un paquet d'oseille!

Angela: (Angela lui regarde comme elle allait pleurer.) Tu ne me crois toujours pas c'est ça?

André: (Il arrête de rire.) Non! (Il continue à rire. Angela commence à pleurer) Oh, Angela, oh?

Angela: Il y a rien de pire pour un Ange que d'être rejeté pas sa moitié, et de rentrer avec une mission qu'on n'a pas pu terminer.

André: Te mets pas dans des états pareils, arrête! Mais comprend-moi, je suis un gars. Et sous prétexte que j'ai des problèmes, le ciel m'enverrait une pétasse, pour m'aider à les résoudre?

Angela: Mais oui! Quel est le problème?

André: Le problème c'est que sur la terre on a beaucoup de mal à croire à ce qu'on voit pas. Je sais pas quand tu es venue la dernière fois, mais le monde est devenu très matérialiste, tu sais! En plus il y a les satellites, la science, la télé. On ignore le miracle. Ils ont besoin des preuves tu comprends? Tu n'as pas une petite preuve?

Angela: Vous êtes bien tous les mêmes les mecs, il leur faut toujours des preuves, pour les rassurer!

André: C'est bien ce que tu me reproches non? Le manque de confiance en moi? Moi j'ai confiance en toi, ça m'aidera peut-être à avoir confiance en moi justement.

Angela: (Elle s'arrête pour un moment. Elle y réfléchit.) Tu le dis à personne, non? Parce que j'ai pas envie de me faire jeter à cause de toi!

André: Je te le jure! (Grondement du tonnerre. Il sourit doucement.) Promis... Promis.

(Angela lui montre sa cigarette et le cendrier s'envole au-dessous pour que les cendres y tombent. André suit le cendrier par ses yeux. Il est choqué, il se met le dos au fauteuil.)

Angela: Ça va comme ça?

André: Comment t'as fait ce truc?

Angela: Putain! Tu te fous de ma gueule? Tu m'as demandé une preuve, moi je t'ai donné une et toi tu me crois pas!

André: Comment t'as fait ce truc? (Il regarde sous la table.)

Angela: Tu es vraiment trop con toi. C'est pas un miracle qu'il faut pour te trouver la tête, c'est un marteau-piqueur!

André: (Il regarde partout pour trouver comment elle a pu le faire.) J'ai pas bien vu comment tu as fait le truc avec la cigarette. J'étais pas concentré. Je ne regardais pas. Et... Et... (Il regarde encore une fois sous la table.) Angela, je te le demande gentiment, s'il te plaît, refais-le... s'il te plaît. C'est la dernière fois que je demande.

(Angel-A lui montre encore une fois sa cigarette mi-fini. Et la cigarette devient à sa situation initiale, sans fumée devant ses yeux. André, des larmes aux yeux se laisse vers le fauteuil. Il lui regarde comme s'il la voit pour la première fois.)

00: 49: 59,702 --> 00: 50: 06,911

Angela: (En adressant la parole au servant.) Garçon un autre café et une vodka-tonic pour monsieur, merci.

André: Pourquoi moi?

Angela: J'en sais rien, je suis pas un planning. C'est peut-être parce que tu es beau à l'intérieur, et que tu ne le sais pas encore. Je suis là pour te l'apprendre. Je suis ton reflet, ton image. Je suis toi!

André: Je suis une pétasse d'1m80?

Angela: Ouais. Un peu. A l'intérieur.

André: Mais je ne suis pas une femme?

Angela: Si à moitié. Tu es même plus féminin que masculin en faite. C'est de là que tu tiens ta sensibilité, ton humour, ton esprit, c'est féminin ces sentiments! Les hommes sont des chasseurs. Mais toi, tu n'es pas vraiment taillé pour la chasse! En faite tu n'as gardé du masculin que les mauvais côtés. Le mensonge, l'ambition, la peur de ne pas être à la hauteur, la peur d'être jugé, la peur d'aimer.

André: (Il se reproche de la table.) Et tu vois tout ça en moi?

Angela: Tout. Et laisse-moi te dire; tu es super-gaulé à l'intérieur!

André: (Il couvre sa poitrine par son manteau.) Moi, c'est plutôt avec l'extérieur que j'ai un problème.

Angela: OK! Allons à l'extérieur!

(Angela se lève et quitte le café. André regarde derrière elle toujours avec un peu d'étonnement. La scène change. Ils sont dans le cours du Cathédrale Notre Dame. Les cloches sonnent. Une plume tombe du Ciel sur l'épaule d'Angela.)

00: 51: 43, 932 --> 00: 51: 47, 732

Angela: C'est moi qui perds des plumes? Dans le dos là! Je perds des plumes ou pas?

André: Quoi?

Angela: Des plumes! Aah... Je manque de calcium, il faut que je mange!(Elle marche en avance. André reste derrière et regarde par terre, étonné. Ensuite il la suit, en disant:)

André: Mange du fromage pour le calcium!

(Arrivant à là où elle va manger son sandwich, elle fait sa commande:)

Angela: Double fromage, double jambon, double salade, s'il vous plaît!

(André lui regarde toujours comme il la voit pour la première fois, d'un air étonné, sans retirer ses regards. Angela aperçoit ses regards et elle dit:)

Angela: Ne me regarde pas comme ça, on dirait que tu vas me manger.

André: Excuse-moi, c'est parce que...J'ai pas l'habitude d'avoir un... Quelqu'un à côté de moi.

Angela: Va falloir t'y faire alors!

André: Ouais, je sais. Mais tu sais, dans la vie j'ai souvent été dans la merde, et j'ai jamais eu personne pour m'aider à en sortir. Jamais.

Angela: C'est maintenant que tu es dans la merde!

André: Pourquoi?

Angela: Parce que maintenant, tu n'as plus d'excuses pour y rester!

(Le servent lui donne son sandwich.)

00: 52: 52, 582 --> 00: 52: 53, 535

Angela: Merci! Je peux prendre une serviette? Vous avez du moutard s'il vous plaît?

Le servent: Ouais. Au bout du comptoir. C'est gratuit.

Angela: Merci! (Elle prend son sandwich et marche.)

André: Je peux prendre une serviette?

Le servent: Oui.

(André retourne et essaie de partie avec Angela qui se met à une des tables dans le parc. Le servent l'arrête:)

Le servent: Hé, le moutard c'est gratuit, les sandwiches c'est 8 euros!

André: Je viens de vous donner 10 euros sur la table!

Le servent: (Prend la boîte de sa caisse et le montre à André.) Là! Pas de billet de 10 euros!

André: Regardez par terre, il a dû...

Le servent: T'as jamais mis les 10 euros! Allez fais pas d'histoire au renard, on travaille ici, paie!

André: Vos tours de passe-passe chez les touristes, moi je les connais, je suis parisien...

Le servent: (En le prenant par son manteau et se préparant à le battre.) Tu vas payer! Sinon tu sors pas vivant du parc, compris?

Angela: (Qui revient quand il voit le dispute. Elle demande à André:) Je peux finir la "négo"?(Elle lui donne un coup de poing sur le visage. L'homme tombe.) Voilà c'est mieux comme ça! Bon, combien je te dois?

Le servent: C'est pour moi.

Angela: Merci!

André au servent: C'est clair?

André à Angela: Tu l'a pas raté ton côté masculin, toi!

Angela: (Qui vient de jeter son sandwich dans la poubelle. Retourne et parle à André.) Pourquoi t'as agis comme ça André?

André: Qu'est-ce que j'ai fait?

Angela: (Elle lui montre l'argent qu'elle tient à la main.) C'est quoi ça?

André: (En regardant derrière pour voir si le servent peut les voir.) Tu les as eus, où?

Angela: Pourquoi tu ne les as pas donnés ces 10 euros? Qu'est-ce que tu en as à foutre?

André: (Qui voit de loin les espagnols revenir.) On va parler de ça plus loin, viens!

Angela: C'est même pas tes dix euros, c'est moi qui les ai donnés!

André: Justement, il ne nous reste que ça. Allez, viens!

Angela: (En le grondant.) Tu passes ton temps à remplir des vases qui fuient de partout! Tu ne communique pas, tu fuis partout André.

(Les espagnols arrivent.)

00: 54: 03, 843 --> 00: 54: 05, 079

L'un des espagnols: Excusez-moi de vous déranger.

Angela: (A l'espagnol.) Toi tu la fermes, OK?(A André.) Tu es du genre à prendre du pain pour finir le fromage, reprendre du fromage pour finir le pain. Les français eux, reprennent du vin pour finir les deux. Ils s'étonnent d'être encore à table à 3h de l'après-midi!

André: C'est quoi tes délires à la con là! Je n'aime pas du tout le fromage et je n'ai rien compris de ce que tu as dit. Moi j'ai des problèmes, tu vois que j'essaie de les résoudre, comme je peux! Et ça c'est sûr que tu ne vas pas comprendre ça! Toi tu sautes d'un pont, tu baise à tout-va en fumant, tu n'as aucun problèmes avec rien, toi.

Angela: C'est pas en rabaisant mon mérite, que tu remonteras le tien!

André: (En sifflant d'abord.) Pffffiiittt!!!T'es vraiment une prise de tête Angela! Pourquoi tu es obligée de tout intellectualiser tout le temps? (En retournant aux espagnols.) Elle fait ça tout le temps elle m'énerve.

Angela: (En s'abaissant vers lui:) Je veux juste te démontrer les mécanismes qui te foutent à chaque fois dans la merde!

Le même espagnol interrompt: Elle n'a pas tort, t'es dans la merde.

(Angela ne dit rien, elle lui fait un geste par sa main en signalant l'espagnol pour lui montrer qu'elle avait raison.)

André: (Il regarde à l'espagnol, fait un pas vers lui et dit:) Ecoute vieux, c'est moi qui va régler cette histoire OK? J'arrive dans une seconde! (Il retourne en face d'Angela et lui adresse la parole.) Pourquoi tu fais ça? Tu étais là pour m'aider, pourquoi tu me casse le moral?

Angela: Ah, bon, t'avais le moral avant?

André: Ouais, j'étais pas au top, mais j'avais les idées plus claires, c'est sûr!

Angela: Pourquoi tu voulais me sauter le "tampon", alors?

André: (En adressant la parole aux espagnols.) Vous voyez, c'est la preuve qu'elle me cherche!

(En retournant de nouveau à Angela.) C'était quoi le deal au début? Tu te rappelles le deal ou pas? Tu devais la fermer et me suivre, tu te souviens de ça?

Angela: C'est vrai, t'as raison.

André: Et bé voilà, tu la ferme, tu dis rien OK?

Angela: OK.

André: Non! Même "OK", tu le dis pas! Tu la ferme à 100%! OK? Tu comprends 100%?

Angela: (Elle ne répond pas. Elle lui regarde directement, sans bouger, ni dire un mot.)

Le même espagnol: C'est bon? On peut passer aux choses sérieuses, maintenant?

André: Angela, tu sais jouer à " Jacques a dit"?

Angela: Waouw! J'adore!

André: Jacques a dit: Défonces-moi ces trois connards!

Angela: OK! (Elle les fait tomber par terre par un seul coup de poing.

André: Ça va me faire des vacances.

Angela: Bon! Qu'est-ce qu'on fait maintenant?

André: Chut! Ne dis plus rien. Maintenant on va partir...

(Ils retournent. Les cloches de la cathédrale sonnent. André montre du doigt une direction et dit:)

André: On va partir pas là!

(Ils sont dans les rues parisiennes. On les voit traverser un pont. Enfin ils sont devant ne église, s'appuyant aux barres et se parlant.)

00: 55: 53, 299 --> 00: 55: 59, 260

André: Angela, j'aimerais en savoir plus sur toi en fait. Ton passé, avant quand c'était sur terre.

Angela: Ah, ouais?

André: Ouais! Je te jure je veux te connaître. Comment t'étais quand tu étais petite?

Angela: "On habitait Paris, dans le 13ème. Je suis l'aînée d'une famille de 8 enfants, c'est moi qui m'occupais d'eux. Ma mère s'est barrée, quand j'avais 15 ans, et mon père était soûl du matin au soir. J'amenaient les petits à l'école, et après j'allais faire des passes, pour leur acheter de quoi manger. Je suis morte d'une tumeur aux ovaires, à l'âge de 23 ans."

André: Putain ma pauvre, c'est horrible! C'est pas une vie, ça. (Il regarde ailleurs, quand Angela regarde tout devant et se rigole. Il continue à parler.) Wahow... Moi et mes problèmes, je vais arrêter de me plaindre!(Il voit qu'elle rit. Et il dit:) Pourquoi tu souris?

Angela: Tu gobes tout. On dirait une truite!

André: C'était pas vrai?

Angela: Mais non! Mais non!(Elle continue:) «Je suis une bourgeoise du New-Jersey, papa travaillait à l'O.N.U...Et maman au: Rapprochement Entre les Peuples. Pour mes 16 ans, j'ai eu ma 1ère Ferrari, que j'ai explosée dans le 1er mur rencontré. Histoire que mon père s'occupe de moi, comme au jour de mon enterrement."

André: Bon mais là je suis perdu, laquelle c'est ta vie?

Angela: Laquelle rend la tienne plus supportable?

André: Je sais pas...

Angela: Je peux t'en inventer des milliers, mais la tienne sera toujours la même, il faudra l'accepter.

André: Je... Je comprends ce que tu me racontes Angela. Et... Et j'y travaille. Ça n'empêche que j'ai envie de te connaître toi! T'étais qui, avant?

00: 57: 41, 113 --> 00: 57: 44, 608

(On entend le bruit d'une flamme qui s'allume seule.)

Angela: (En regardant juste devant.) Je ne sais pas qui je suis.

André: Comment ça tu ne sais pas? Tu viens du Ciel, t'es bien placée pour le savoir!

Angela: On a pas accès à notre "Passé", c'est classé top-secret.

André: Ah, bon? C'est dégueulasse, ça! Ça t'embêtent mes questions?

Angela: Non! Tu t'intéresses à moi, ça veut dire que tu commences à t'intéresser à toi!

André: Je ne suis pas très intéressant.

Angela: Mais bien sûr que tu l'es, t'es beau, intelligent...

André: Arrête de te foutre de ma gueule!

Angela: Mais si je t'assure, c'est tout là-dedans, mais tu es incapable de le voir, de le sortir!

André: Je sais, j'essaie. Mais c'est pas facile!

Angela: Mais si, c'est facile! Viens, tu vas voir!

(La scène change. Ils sont aux toilettes, devant le miroir. Derrière eux, il y a trois portes fermées. Ils se situent juste devant le miroir, ils se regardent et se parlent.)

00: 58: 30, 900 --> 00: 58: 36, 785

Angela: Regarde dans la glace, qu'est-ce que tu vois?(En le forçant à se regarder.) Regarde dans la glace, qu'est-ce que tu vois?

André: Je vois... Une fille sublime.

Angela: Merci. A côté d'elle, qu'est-ce que tu vois?

André: Je ne sais pas.

Angela: C'est bien, tu progresses.

André: Ah, bon! Tu trouves?

Angela: Oui, avant tu ne voyais que de la merde, maintenant tu ne vois plus rien, tu as bien nettoyé la base. Maintenant, il faut y mettre quelque chose dans cette coquille vide! Il ne faut pas la laisser comme ça.(En mettant le bras autour de son cou et en s'abaissant pour parler directement en regardant dans les yeux.) Alors regarde bien devant toi. Il n'y a rien qui t'intéresse dans ce beau visage?

André: Pas grande chose.

Angela: Regarde bien, dans tes yeux. Qu'est-ce que tu y vois?

André: De... De la gentillesse...

Angela: Oui... Il y en a. Beaucoup. Et après?

André: Je... Ils sont pas mal.

Angela: De la beauté... Exacte! Ils sont beaux. Et après?

André: Peut-être de... Euh... De... La douceur.

Angela: Oui, beaucoup... Et de l'amour?

André: Oui... De l'amour. Il y en a beaucoup oui. Trop peut-être même.

Angela: S'il y en a beaucoup, il faut le faire sortir.(Elle se tient debout à côté de André. Son bras gauche sur son épaule gauche.) Dis-moi que tu m'aimes!

André: Pardon?

Angela: Tu ne m'aimes pas?

André: Si. Beaucoup. Enfin je ressens une sorte d'affection ça peut être de l'amitié qui... Qui...

Angela: Tu m'aimes ou tu ne m'aimes pas?

André: Dès le premier jour... La première seconde...

Angela: Bon... Alors dis-le!

André: C'est... C'est difficile à dire...

Angela: Tu sais pourquoi?

André: Non.

Angela: Parce que personne ne te l'a jamais dit! Vrai? C'est difficile de s'aimer quand personne ne vous renvoie l'image!

André: Oui.

Angela: Je t'aime André...Voilà, t'a reçu de l'Amour, maintenant tu peux en donner à ton tour, vas-y!

André: Je t'aime Angela. Quel que soit ton prénom.

Angela: T'as raison, redis-le sans mon nom.

André: Je t'aime.

Angela: C'est bien. Maintenant, regarde-toi bien, et dis-le.(Le reflet d'Angela disparaît de la face du miroir. On n'entend que sa voix.)

André: Je ne peux pas.

La voix d'Angela: Bien sûre que tu peux. Regarde ton corps, meurtri par le manque d'amour, de confiance. Tu ne vois pas qu'il mérite qu'on s'occupe un peu de lui? Alors, ne le rejette pas, ce corps blessé... Qui t'a supporté depuis si longtemps, sans jamais se plaindre. Dis-lui qu'il a son importance, qu'il a sa place. Donne-lui ce qu'il mérite!

André: Je t'aime. André... Je t'aime.

Angela: (Elle réapparaît, son bras autour du cou d'André.) Je suis fière de toi André. (Elle le laisse, se situe en face de lui et dit:) Bon, on va manger? J'ai faim moi!

André: Tu ne penses qu'à bouffer, ce n'est pas possible! Tu as un problème affectif?

Angela: Hé, ne mélanges pas les rôles s'il te plaît!

André: Tu as raison. (Il essuie ses larmes par le bras de son manteau.)

(Ils sont dans un restaurant. Ils mangent face à face.?)

01: 03: 09, 822 --> 01: 03: 13, 242

André: Comment on va payer l'addition?

Angela: (En se rigolant.) On fera la vaisselle.

André: Ça, ça marchait en temps de Charlemagne. Ils vont appeler la police, on finira en prison, je sais où je vais passer Noël.

Angela: Arrêtes de râler un peu et profite. Il est bon le vin, non?

André: (Prend son verre pour en goûter. Il en boit un peu) C'est quoi?

Angela: Château "Cheval Blanc".

André: (En le recrachant dans le verre.) Ça coûte 1000 euros ça!

Angela: 1500. C'est le plus cher.

André: c'est nul, c'est nul ici. C'est pas quand c'est le plus cher, que c'est le meilleur Angela. Angela: Qu'est-ce que tu en sais? T'es dans l'huile d'olive!

André: Oui mais, je connais un peu. (En regardant dans la carte.) Je suis sûr, qu'il y a de bons vins, à des prix raisonnables. Regardes, "Saint-Chignan -1998 "; 100 euros. Je suis sûr, qu'il est bien.

Angela: Sommelier!

André: Qu'est-ce que tu fais?

Angela: Ben, on va goûter. (En s'adressant au sommelier.) Peut-on avoir un "Saint-Chignan - 1998 ", s'il vous plaît.

Sommelier: Ah tout à fait! Et en plus, il arrive avec un peu de maturité, un petit peu poivré, un petit peu rond, c'est un très très bon vin, c'est un très bon choix. C'est mon préféré.

André: On peut avoir juste une demie?

Sommelier: (Mécontent.) Non, nous faisons qu'au litre, ici.

André: (A Angela.) Je te jure que tu es complètement folle.

Angela: Tu as eu une dure journée. J'essaie de te faire plaisir.

André: C'est ça ta mission, de me faire plaisir?

Angela: Non, c'est de t'apprendre le maximum de choses, en un minimum de temps, pour que tu perdes l'envie de sauter des ponts.

André: En tout cas, si tu comptes payer l'addition en faisant des saloperies aux toilettes, comptes pas sur moi pour t'attendre au bar. Je te préviens!

Angela: Quelles saloperies?

André: Fais pas l'innocente, j'étais derrière la porte, j'ai tout vu!

Angela: Tu as tout vu? Ou entendu?

(La scène revient aux toilettes du club. Mais maintenant on voit les événements de la part d'Angela. Elle est dans la cabine avec le mec, et lui frappe la tête au bidet.)

01: 04: 32, 638 --> 01: 04: 35, 437

André: Angela?

André: Angela!

Angela: Quoi? (La tête du mec est dans le bidet. Les pieds de Angela est sur le dos, le pousse pour créer l'impression qu'elle veut.)

André: Qu'est-ce que tu fais là?

Angela: Devine!

André: Angela, tu peux pas faire ça. Je veux pas... Je veux pas, que tu fasses ça pour moi !

Angela: Je croyais que t'avais besoin d'argent?

André: Oui, oui j'en ai besoin mais... Ecoute, il me reste un peu de moralité! Je ne veux pas que tu fasses ça pour moi, c'est pas possible! Je te remercie infiniment, j'apprécie le geste, mais non, non ça c'est pas possible... DU TOUT!

Angela: Oh ça va! C'est pas grand-chose!

André: SI C'EST GRANDE CHOSE! De quoi tu parles? Bien sûre que c'est grande chose. Angela tu vas t'arrêter immédiatement et tu vas sortir là maintenant!

Angela: (En imitant la voix du mec.) Tu ne peux pas nous laisser cinq minutes pour que je finisse, MERDE!

(La scène change. On revient au restaurant. André est surpris. Il lui regarde, d'un air étonné, et lui demande:)

01: 05: 03,208 --> 01: 05: 07,315

André: Et Frank alors, dans son bureau, tu as fait quoi?

(La scène change. On regarde au bureau de Frank, la porte est ouverte on voit un bout de la table où se couche Angela faisant l'amour avec Frank. La scène retourne au restaurant.)

André: (D'un air surpris encore une fois.) T'as pas fait ça?

Angela: (En se moquant.) Mais non! Je plaisante!

André: Je préfère... Mais l'argent, tu l'as eu comment?

Angela: (Ne dit rien, mais seulement une exclamation du sens; «Aaa! C'est ça ce que tu veux savoir.)

(On est encore une fois dans le bureau de Frank. Il est par terre. Angela le bat. Elle prend un grand vase et lui frappe à la tête qui tombe sur la table. Ensuite Angela va à la caisse ouverte de Frank prend de l'argent quitte le bureau. La scène retourne au restaurant.)

01: 05: 28, 198 --> 01: 05: 32, 295

André: Mais t'as pas fait ça?

Angela: Bein il faudra savoir, les quelles tu préfères?

André: Je préfère qu'on rentre!(Il boit le vin dans son verre. Il en met un autre, il le boit, ensuite un troisième, et le boit aussi. Le quatrième il le verse dans le verre et sur la table aussi. Il le boit.)

(La scène change. On voit Angela au concierge d'un hôtel, parlant avec le responsable.)

01: 05: 45, 006 --> 01: 05: 47, 118

Le concierge: C'est pour une seule nuit?

Angela: Oui!

Le concierge: Bien... Voilà... Vous avez des bagages?

Angela: Oui. Un! (En montrant l'entrée de l'hôtel où se couche André, soûl.)
Juste devant.

(On est dans la chambre face au paysage parisien. On voit André en peignoir de bain devant la fenêtre appréciant Paris. Angela apparaît en arrière-plan avec son

peignoir de bain elle aussi. Elle l'enlève et se met sur le lit sans vêtements. Et elle commence à parler.)

01: 06: 07, 226 --> 01: 06: 09, 990

Angela: Ça va mieux?

André: Oui, ça va, oui.

Angela: Tu viens te coucher?

André: Non, je regarde la lune.

Angela: Y aura la même demain, viens dormir!

André: (Toujours regardant par la fenêtre.) C'est beau Paris... Je ne voyais pas plus loin que le bout de mon nez. (En retournant vers le lit où s'allonge Angela.)

Angela...

Angela: Quoi?

André: Je crois que je t'aime.

Angela: (En riant et se cachant le visage à son coussin.) Mais non! Tu es en manque, c'est tout! C'est une insuffisance affective! Alors tu t'accroches à la première qui passe! A qui alors? Moi!

André: Non, non. Je te jure que tu me fais du bien. J'aime ta manière de me bousculer, sans me juger, même une seule fois. Ça me fait chaud au cœur. Ça fait longtemps que ça ne m'a pas arrivé. Peut-être même jamais.

Angela: T'as envie de baiser, c'est tout!

André: Mais non, j'ai pas envie de baiser. Enfin si, mais c'est pas ça. C'est plus fort, c'est plus chaud.

Angela: Oh là là! Tu fais du sentimentalise là! Allez viens, on baise!(Elle commence à enlever sa culotte.)

André: (En faisant un peu vers le lit, envers elle.) Non mais, arrêtes, qu'est-ce que tu fais là? OOH!

Angela: (En s'arrêtant.) Je ne te plais plus?

André: Mais si, si, justement. Mais j'ai pas envie de baiser. J'aimerais te faire l'amour, sauf que je... Je... Je le ferai quand je me sentirais... Libre...

Angela: Pfff! Oui mais, et moi?

André: Ça ne sera pas long.

Angela: Allez viens, tu fais chier, j'arrive pas à dormir à te savoir là, à ruminer...

André: Je ne rumine pas, je profite de la chambre. C'est incroyable. Comment on va faire pour la payer?

Angela: Je me suis arrangée, avec le concierge.

André: Comment ça?

Angela: Bein le concierge, il joue aux courses. Alors là, je lui ai filé un tuyau.

André: Un tuyau pourri?

Angela: Mais non. Il a gagné 10 milles euros!

André: Tu connais le résultat des courses?

Angela: Toutes les courses, autour du Monde.

André: Tu te fous de ma gueule, et tu m'as laissé parier sur ce bâtard de Brutus!

Angela: Je te l'avais dit, mais à l'époque, tu n'écoutais que toi! Et je n'ai pas le droit de donner ce genre d'info, c'est interdit!

André: Pourquoi tu m'as dit que tu étais un ange, alors?

Angela: (Avec un regard coupable, ne savant quoi dire.) J'aurais pas dû... Voilà.

André: Et pourquoi, tu l'as fait?

Angela: (Lui regarde sans rien dire. Comme elle veut dire quelque chose mais elle ne peut pas. Enfin elle se lève, et se met à habiller précipitamment et en colère.)

André: Hé, qu'est-ce que tu fais Angela?

Angela: Je vais voir ton copain Frank!

André: Au milieu de la nuit, pour lui dire quoi?

Angela: C'est pas moi qui a des choses à lui dire, c'est toi! Alors, on va aller le voir, tu vas déballer ton sac à un bon coup et comme ça je pourrais rentrer chez moi!

(Elle retourne et quitte la chambre. André la suit. La scène change, ils sont maintenant dans le couloir de l'hôtel.)

01: 08: 37, 431 --> 01: 08: 39, 561

André: OK. Et qu'est-ce que je lui dis ?

Angela: (Elle s'arrête et retourne vers lui.) Tu vas recommencer! Je t'ai expliqué ça, cent fois! La vérité, rien que la vérité!

André: La vérité OK. Pas de problème, OK.

Angela: Elle le pousse et l'appuie au mur. Lui prend la main gauche et met sur la poitrine. Et dit:) Tu as mal ici, non? Tu as une boule?

André: C'est pas fort mais c'est encore là, oui.

Angela: Bon il faut la faire sortir. Une bonne fois pour toutes! Ce qui est dehors n'est plus dedans! Tu comprends ça?

André: Okay. Pas de problème. D'accord. Et après?

Angela: Et après ce sera tout propre à l'intérieur, tu n'auras plus qu'à le remplir!

André: Angela, et si c'est avec toi que j'ai envie de la remplir?

Angela: Tu vas recommencer!

André: Angela, je suis amoureux de toi. Tu vois tout, tu sens tout. Comment tu fais pour ne pas voir un truc aussi simple que ça? Concentres-toi je t'en supplie juste là! (Il lui prend sa main et la met sur son cœur, la pousse vers le mur et l'appuie.) Qu'est-ce que tu sens?

Angela: Je sens bien quelque chose, mais...

André: Je sens la même chose que toi! Maintenant, je sais comment ça s'appelle.

Angela: Bon! (En l'éloignant d'elle et se retournant pour s'en aller.) On va aller voir Franck; parce que là, ça commence à devenir n'importe quoi!

André: (Il marche en arrière et continue à parler. Elle ralentit.) Mais si justement que c'est maintenant ça commence à devenir quelque chose. Comme... (Elle s'arrête et se retourne vers lui.) La vérité, par exemple. J'en ai marre, je te jure Angela. (Il l'attrape, s'arrête à côté d'elle.) J'en ai marre de tout foirer, marre des mensonges! Pour la première fois de ma vie, j'ai envie d'être vrai! Pouvoir dire tout ce que je ressens. Tout sans exception. Tu sais ce que je ressens Angela?

Angela: (En lui mettant son doigt sur les lèvres.) Tais-toi... (Elle s'enfuit en courant. André reste derrière en la regardant partir.)

(La scène change. On voit Angela dans un autre couloir de l'hôtel. Elle tourne du coin et un homme essaie de l'arrêter:)

01: 10: 19, 575 --> 01: 10: 23, 498

L'homme: Mademoiselle! Mademoiselle! Mademoiselle, s'il vous plaît, Mademoiselle!

(Trois autres hommes en fusil l'arrêtent en se situant juste devant elle.)

Angela: Là! Ce n'est vraiment pas le moment de me faire chier!

(On voit une chambre où il y a deux personnes dans le lit. L'homme lit un journal, la femme dort. La porte s'ouvre soudain et Angela entre.)

Angela: Bon! JE suis désolée de vous déranger comme ça, en pleine nuit, mais André a un truc super important de vous dire et moi j'en ai marre donc je veux bien rentrer chez moi. Alors, finissons-en!

Frank: Pardon?

La femme d'à côté: C'est qui cette fille?

Angela: (En retournant vers la femme:) Toi! Ta gueule! (Le femme tombe dans le lit, sans bouger. Angela, en se retournant et s'avançant vers la porte elle appelle André.) André, viens! Il est là! Sur son lit!

Frank: (En regardant à la femme par inquiétude, il demande:) Qu'est-ce que c'est ce bordel?

André: (Il entre dans la chambre, avec un verre du café à la main, s'arrête à côté d'Angela et lui adresse la parole d'abord.) Tu vois, c'est une question d'enfreindre les règles... La porte, la garde du corps...T'y vas fort. Et puis tu es venue ici parce que tu savais qu'il dormait là. Tu vas te faire virer.

Angela: (Toujours en colère.) C'est pas ton problème, OK? C'est le mien. Alors, dépêches-toi d'en finir ton problème avec lui! Et on se casse!

André: (En regardant à Frank dans le lit.) OK. (Il s'avance vers lui.)

Frank: (Apeuré, se lève dans le lit et prend sa position pour se protéger.) André... André... (Il s'arrête à côté du lit, devant Frank. Lui regarde de haut.) Tu vas pas me buter?

André: (Boit la dernière goutte du café dans le verre. Mais quand il regarde dans le verre nous le voyons le dedans, c'est tout propre.) Il n'est pas mal ton café, Frank! (Il jette le verre sur le lit.)

Frank: André... Je... Je... Je suis désolé... Je sais que je t'ai offensé et que c'était con de ma part.

André: On se tutoie?

Frank: Non, non. Bien sûr que non. Non. J'ai profité de votre faiblesse, et je... J'aurais pas dû... C'est... C'est... C'est minable! On peut encore faire des affaires

ensemble, enfin si tu veux, si t'as le temps. Je t'en supplie. Andy. Ne me tues pas! Sois sympa et ne me tues pas!

André: Je suis désolé de t'avoir emprunté de l'argent, je m'en veux. Pour commencer, j'aurais jamais dû mettre les pieds dans ton club de merde. J'aurais mieux fait de m'occuper des affaires, qui m'amenaient à Paris. Rien à faire, quand on est merdeux, on est attiré par la merde, c'est la vie! C'est pour ça qu'on s'entendait, tant qu'on s'amusait à se détester réciproquement. Un jour un ange est arrivé dans ma vie. Une merveilleuse femme qui m'a ouvert les yeux. Mais Dieu, que c'est bon d'avoir les yeux ouverts Frank! Maintenant, je vois le soleil se lever sur Paris. Ah... Toutes ses lumières qui brillent. Je peux voir tout ça Frank! Et c'est grâce à elle! (Elle commence à pleurer.) Parce qu'elle a eu la gentillesse de ne me jamais juger. Elle m'aimait comme j'étais. Même si je n'étais pas grande chose.

Angela: (Elle comprend que sa mission est terminée et que même si elle ne pourra pas le lui dire elle aussi pense et sent les mêmes choses pour André. Elle pleure. Elle sort de la chambre.)

Frank: Je suis content pour toi André, sincèrement. Mais, tu ne vas pas me buter? Mmh?

André: Non. Je vais te plaindre! (Il sort de la chambre, au couloir en disant:) T'as vu ça Angela? Je me suis débrouillé comme un chef, pour la première fois. T'es où? (Il ne peut pas la voir.) Angela! (Il comprend qu'elle est partie.) Non... NON!

(Il sort de l'hôtel. Commence à courir dans les rues de Paris. Et cherche Angela en criant son nom.)

01: 13: 38, 693 --> 01: 13: 39, 833

André: ANGELA! ANGELA ! ANGELA! ANGELA! ANGELA! ANGELA! (Il court. Et Il crie. Et il appelle le nom d'Angela. Enfin sur Le Pont d'Alexandre III il la voit.)

01: 14: 21, 119 --> 01: 14: 22, 483

André: ANGELA! ANGELA! (En le prenant par le bras.) Qu'est-ce que tu fais, tu vas où là?

Angela: (En retirant son bras et continuant à marcher.) Je rentre chez moi!

André: Tu ne peux pas me faire ça, c'est pas possible! Angela arrête! J'ai fait exactement tout ce que tu m'as demandé! J'ai tout vidé, regarde! On va pouvoir repartir ensemble, choisir que les bonnes choses, comme on l'avait dit.

Angela: T'es assez grand, pour choisir seul!

André: J'ai pas envie de choisir tout seul! Je veux faire ça avec toi Angela! Parce que je t'aime... Et je veux vivre le reste de ma vie avec toi, à tes côtés! Si tu me quittes, ça va être pareil, je vais partir en arrière. C'est comme si j'ai fait tout ce chemin pour rien!

Angela: C'est ta vie! Fous-toi en l'air si tu veux! Moi, j'ai pris tous les risques pour toi! Il y a même une chance que je me suis fait expirée. Alors fais-moi plaisir André, gâche pas tout et vis la vie que tu dois vivre! (Elle retourne et commence à s'éloigner.)

André: (Court derrière l'attrape du bras et la retourne vers lui.) Angela, et si ma vie était d'en passer le reste avec toi?

Angela: MAIS NOOON! Là je connais déjà par cœur ta vie! Dans deux mois tu vas ouvrir ta boîte qui va dans cinq ans va devenir le plus grand exportateur d'huile d'olive. Tu vas rencontrer Catherine, une belle avocate de 30 ans qui va te faire trois beaux enfants! Tu veux savoir leurs prénoms? Comment ils vont aller à l'école?

André: Je veux savoir pourquoi tu pleures.

Angela: Parce que je fais toujours ça quand je finis ma mission. Je suis faite pour les rencontres pas pour les adieux. Voilà! Ça te va comme réponse?

André: Angela! Ecoute-moi! Ce que tu as fait pour moi c'est énorme. Je t'en serais éternellement reconnaissant.

Angela: Éternellement! N'utilise pas les mots que tu ne connais pas s'il te plaît!

André: Angela. Pardon. Excuse-moi. Tu m'as appris l'essentiel. Ne pas mentir.

Angela: C'est vrai. C'est ce qu'il y a de plus important!

André: Alors pourquoi tu ne commences pas par toi-même? Angela! Arrête! Regarde-moi! Regarde-moi dans les yeux!(Il la prend par les cheveux et la force de lui regarder dans les yeux.)

Angela: Laisse-moi tranquille!

André: Tu c'est ce que je vois? Je vois une femme qui n'a pas envie de partir. Une femme qui en marre de ne pas savoir qui elle est! Toi aussi, on t'a pas dit qu'on t'aimait ou alors on te l'a dit mais tu ne t'en souviens plus.

Angela: Tais-toi!

André: Je t'aime Angela! Je t'aime! Je peux pas vivre sans toi, ce n'est pas possible!

Angela: Mais c'est quoi donc vivre avec moi! Tu sais qui tu vas rencontrer? Je serais un ange qui s'est brûlés les ailes! Un ange déchu!

André: Je me fous de ça, je t'aime comme tu es moi!

Angela: (Elle hurle et s'éloigne d'André.) Je ne sais pas qui je suis. Je n'ai pas de passé. Tu comprends ça? Comment veux-tu que je grandisse avec toi, si je ne sais pas... D'où je viens.

Je ne sais pas d'où je viens... Je ne sais pas d'où je viens...

André: Je sais. Je sais que tu n'as pas de passé. Mais laisse-moi au moins, t'offrir un avenir.

Angela: (En regardant au Ciel.) Qu'est-ce que je fais? Mon Dieu! Qu'est-ce que je fais?

André: Angela... Tu peux pas "LE" laisser de côté, pour une fois?

Angela: (Elle rit, le prend par le visage et l'embrasse. Un moment on voit Angela de derrière. On entend le bruit d'un déchirement d'habit, et on voit ses yeux devenir tout blanc. On voit ses ailes sortir derrière. Elle commence à crier par la peine. Essaie de trouver sa balance par les ailes.)

André: Angela qu'est-ce qui se passe? Qu'est-ce qui t'arrive? Angela!

Angela: (Commençant à s'élever.) Je dois y aller André, c'est l'heure!

André: Ne pars pas je t'en supplie. (En le tenant par le corps.) Je t'aime!

Angela: Moi aussi je t'aime André. Je dois y aller! (Elle commence à s'envoler et André tombe par terre quand elle s'élève au-delà des barrières.)

André: NON! ANGELA! (Il se lève et saute au-dessus des barrières en criant.) ANGELA! NOOON! NON! ANGELA! NON!

Angela: (Elle essaie de se sauver d'André. Elle lutte contre lui. Quand il continue à crier son nom.)

André: Angela je t'aime. Angela! Angela Non! Angela je t'aime. (Ils s'élèvent de plus en plus dans le Ciel. Angela lutte contre André en se débattant.)

Angela: André tu vas te tuer! On va tomber, André!

(Et ils tombent dans l'eau. On les voit dans l'eau d'abord ensemble. André tenant fort le corps d'Angela. Mais petit à petit, André commence à s'effondrer, le corps d'Angela s'éloigne du sien. André est tout seul. Il regarde autour dans l'eau et

crie le nom d'Angela. Enfin il se tire dehors, au bord. Il commence à regarder pour Angela et l'appelle.)

André: Angela! Angela! Angela! Angela! Angela! Angela! (En regardant à tous les côtés et en criant son nom partout, même dans l'eau, Il appelle Angela.) De plus en plus désespéré, il crie: Angelaaa! (En perdant tout son espoir et en regardant devant soi, même sans crier, une dernière fois:) Angela.

01: 20: 39, 056 --> 01: 20: 43, 263

(On entend un clapotissement d'eau. On voit la main d'Angela et elle en s'en sortissant de l'eau et se mettant au bord de la rivière. Elle s'assoit, se regarde aux mains. Regarde à André. Contrôle son dos, ses ailes. Elle secoue la tête et dit:)

Angela: Merde. (Elle ouvre ses bras vers le ciel. Elle crie et éclate de rire. Ensuite ils continuent à rire ensemble. On entend à la fin André:)

André: Je m'appelle André. André Moussha. J'ai 28 ans, et je suis... Libre.

LE CURRICULUM VITAE

Zeynep Büşra Bölükbaşı est née en 1983 à Istanbul. Elle est d'abord diplômée de Sainte Pulchérie, ensuite du Lycée Saint-Benoît en 2002. En 2004 elle a commencé ses études d'enseignement de Français, lequel elle a terminé en 2008 à l'Université d'Istanbul, à la Faculté d'Education de Hasan Ali Yücel. En 2010 elle a commencé ses études supérieures à l'Université de Galatasaray.