

« Comment les comédies belges et françaises contemporaines représentent-elles une héroïne en quête de trajectoire ascensionnelle ? »

Mémoire réalisé par
Préscillia Abraham

Promoteur
Sébastien Fevry

Lecteur
Chloé Colpé

Année académique 2017-2018
Master 120 en communication – Finalité communication du secteur culturel

Remerciements

J'exprime ma reconnaissance à toutes les personnes qui ont collaboré de près ou de loin à l'aboutissement de ce mémoire. Je tiens à remercier mon promoteur, Sébastien Fevry, pour son aide, ses conseils et sa patience. Je remercie également Pamela, ma sœur, et Maurine, ma belle-sœur, sur qui j'ai pu compter pour relire ma rédaction. Et enfin, je remercie mon entourage et mes amis qui m'ont épaulée pendant la réalisation de ce travail.

Table des matières

I. INTRODUCTION GÉNÉRALE	- 6 -
II. CADRE THÉORIQUE	- 9 -
CHAPITRE 1 : LE TRANSCLASSE.....	- 9 -
1 <i>La classe sociale</i>	- 9 -
2 <i>Le transclasse</i>	- 10 -
3 <i>Les motifs de la non-reproduction</i>	- 10 -
3.1 L'ambition	- 10 -
3.2 Modèles et mimétismes	- 12 -
3.2.1 Le modèle familial	- 12 -
3.2.2 Le modèle scolaire	- 13 -
3.3 Les conditions socioéconomiques de la non-reproduction	- 13 -
3.4 Affects et rencontres	- 15 -
3.5 La place et le rôle du milieu	- 17 -
CHAPITRE 2 : LA COMÉDIE	- 19 -
1 <i>Le genre cinématographique</i>	- 19 -
2 <i>La comédie</i>	- 21 -
CHAPITRE 3 : LE PERSONNAGE.....	- 23 -
1 <i>Actant</i>	- 24 -
2 <i>Rôle</i>	- 25 -
3 <i>Personnage</i>	- 25 -
4 <i>Comédien-interprète</i>	- 26 -
III. CADRE MÉTHODOLOGIQUE DE L'ÉTUDE	- 28 -
CHAPITRE 1 : MÉTHODE ET DÉMARCHÉ	- 29 -
1 <i>Délimiter le champ de recherche</i>	- 29 -
2 <i>Définir l'objet de recherche</i>	- 29 -
3 <i>Constituer un corpus</i>	- 29 -
3.1 Critères de sélection.....	- 30 -
3.1.1 Genre cinématographique	- 30 -
3.1.2 Temporalité	- 30 -
3.1.3 Nationalité	- 30 -
3.1.4 Comédien-interprète	- 30 -
3.2 Description des films sélectionnés	- 31 -
3.2.1 La famille Bélier	- 31 -
3.2.2 Le Brio	- 31 -
3.2.3 C'est tout pour moi	- 32 -
4 <i>Réaliser une revue de littérature</i>	- 32 -
5 <i>Élaborer des hypothèses</i>	- 33 -
CHAPITRE 2 : PARTIE ANALYTIQUE	- 34 -
1 <i>Phase descriptive</i>	- 34 -
2 <i>Phase analytique</i>	- 34 -
IV. ANALYSES ET INTERPRÉTATIONS.....	37

CHAPITRE 1 : ANALYSE DE LA STRUCTURE NARRATIVE SELON GREIMAS ..	38
1 <i>Phase descriptive et analytique</i>	38
1.1 La famille Bélier	38
1.2 Le Brio.....	40
1.3 C'est tout pour moi	42
2 <i>Étude comparative des mécanismes de la structure narrative</i>	44
CHAPITRE 2 : ANALYSE DU PERSONNAGE SELON GARDIES ET JAQUET	47
1 <i>Phase descriptive et analytique</i>	47
1.1 La famille Bélier	47
1.2 Le Brio.....	52
1.3 C'est tout pour moi	56
2 <i>Étude comparative des personnages transclasses</i>	59
V. CONCLUSION.....	61
VI. BIBLIOGRAPHIE	64
VII. ANNEXES	66

I. Introduction générale

Didier Eribon¹ a vécu son enfance à Reims au milieu d'une famille ouvrière. Il a ensuite fui son milieu pour rejoindre Paris et y effectuer de longues études, laissant ses parents et ses frères derrière lui. Dans ses livres *Retour à Reims* et *La société comme verdict*, il conte l'exploration de lui-même c'est-à-dire « des mondes sociaux dans lesquels il a vécu son enfance et son adolescence, et des processus au travers desquels une trajectoire déviante et ascendante l'avait éloigné du destin qui lui était assigné ² ». À la mort de son père, il rejoint sa ville natale et s'aperçoit que les relations avec sa famille ont considérablement changé et qu'il ressent une profonde honte des siens. Déchiré entre deux émotions, Didier Eribon se trouve face à une situation de transfuge de classe, passant d'un milieu populaire à un milieu de bourgeoisie³.

L'histoire de Didier Eribon est un exemple parmi de nombreux autres cas de non-reproduction du modèle parental et du milieu social en général. En effet, combien de fils et filles d'ouvriers, d'agriculteurs, de paysans échappent à la reproduction sociale de leur milieu et arrivent à s'élever sur l'échelle sociale et professionnelle en devenant avocat, écrivain ou médecin ?

Ces individus, nommés « transclasses », feront l'objet de notre étude. Plus précisément, nous souhaitons déceler la manière dont le septième art met en scène le *class passing* dans ses productions. Il s'agira donc d'analyser les mécanismes de représentation de l'ascension sociale d'un personnage transclasse.

Le *class passing* sera donc le point de départ pour l'élaboration de ce travail. Notre intérêt et nos interrogations concernant la représentation sociale du passage d'une classe sociale à une autre ont conduit à l'élaboration de la problématique suivante : « **Comment les comédies**

¹ Philosophe et sociologue. Professeur à l'université d'Amiens.

² Éribon Didier, « La société comme verdict », Paris, Flammarion, Champs essais, 2014, 280p, p.10

³ Ibidem

belges et françaises contemporaines représentent-t-elles une héroïne en quête de trajectoire ascensionnelle ? ».

À ce stade, il est essentiel de déterminer le contexte du transclasse. Dans un article intitulé *À propos de la famille comme catégorie réalisée*, Pierre Bourdieu aborde la transmission des capitaux économiques, culturels et sociaux entre les générations. Selon lui, le rôle de la famille est primordial dans la reproduction biologique mais aussi sociale qui répète le modèle parental dans « la structure de l'espace social et des rapports sociaux. »⁴

Chantal Jaquet⁵ a écrit un livre intitulé « Les transclasses ou la non-reproduction ». Dans ce livre, elle remet en question les écrits de Bourdieu sur la reproduction sociale du modèle parental. Il affirme que les enfants reproduisent ce que leurs parents font dans leur intégration et leur sociabilisation dans la société.⁶

Mais, selon Jaquet, il existe des individus capables de déjouer cette reproduction et voués à un tout autre avenir que celui de leur famille. C'est pourquoi elle a inventé le terme « transclasse » pour désigner un individu passant d'une classe à une autre et pour tenter d'expliquer comment un individu est amené à quitter son milieu et quelles sont les causes de ce changement.⁷

Pour notre étude, nous avons choisi d'analyser trois comédies : *La famille Bélier*, *Le Brio* et *C'est tout pour moi*. Nous pourrions analyser de manière approfondie les mécanismes de représentation de l'ascension sociale des personnages de films issus de milieux populaires en quête de réussite sociale et professionnelle. Ces analyses serviront à répondre à nos deux hypothèses. La première s'interroge sur la construction du schéma narratif des films. Nous supposons que le cinéma exploite un modèle narratif commun à toutes les comédies. La seconde hypothèse estime qu'un personnage transclasse

⁴ Bourdieu Pierre, « À propos de la famille comme catégorie réalisée », in: *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 100, décembre 1993, pp. 32-36.

⁵ Philosophe, professeur à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Spécialiste de l'histoire de la philosophie moderne et de la philosophie du corps.

⁶ Jaquet Chantal, « Les transclasses ou la non-reproduction », Paris, Puf, 2014, p.23

⁷ Ibidem

présente une série de caractéristiques communes indispensables à l'accomplissement du changement de classe sociale.

Ce mémoire se construira en quatre grandes parties. En premier lieu, nous évoquerons le cadre théorique qui permettra la mise en contexte de notre problématique. Nous nous attarderons sur les théories de Chantal Jaquet et d'André Gardies grâce auxquelles nous avons réalisé notre grille d'analyse. Dans cette partie nous aborderons également la notion de comédie et de personnage. En second lieu, nous présenterons notre démarche méthodologique explicitant la construction de notre grille et nous présenterons les trois productions cinématographiques sélectionnées. En troisième lieu, nous procéderons à la partie des analyses et des interprétations dans laquelle l'objectif sera d'argumenter les éléments repérés grâce à la grille et de déterminer les ressemblances et les différences des films pour en isoler un modèle narratif commun. Enfin, la conclusion reprendra de façon brève et concise chaque partie importante du mémoire afin d'aboutir à une réponse à notre problématique de départ et à nos hypothèses.

II. Cadre théorique

Dans les différents chapitres que nous allons aborder, nous réaliserons une synthèse de concepts théoriques en lien avec notre question de recherche. Cette partie se divisera en trois grands chapitres évoquant respectivement les notions de transclasse, de comédie et de personnage. Nous mettrons en pratique notre cadre théorique lors de nos analyses de productions cinématographiques.

Chapitre 1 : Le transclasse

La majorité de cette section se base sur le livre *Les transclasses ou la non-reproduction* de Chantal Jaquet. À l'origine du terme « transclasse », cet auteur explicite la façon d'être, de penser et de vivre du transclasse. Son ouvrage reprend de manière claire et détaillée les causes de la non-reproduction et c'est en majeure partie sur celui-ci que nous nous baserons lors de nos analyses.

1 La classe sociale

Avant toute chose, il nous a semblé essentiel de commencer par définir la notion de « classe sociale ».

Selon Pierre Bourdieu (1984), « (...), on peut découper des *classes* au sens logique du mot, c'est-à-dire des ensembles d'agents occupant des positions semblables qui, placés dans des conditions semblables et soumis à des conditionnements semblables, ont toutes les chances d'avoir des dispositions et des intérêts semblables, donc de produire des pratiques et des prises de position semblables.⁸ »

Nous précisons davantage cette définition en la complétant par celle fournie par l'auteur Raphaël Liogier qui spécifie : « En l'état actuel, lorsque l'on

⁸ Bourdieu Pierre, « Espace social et genèse des "classes". », In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 52-53, juin 1984. Le travail politique. p.4

décide de considérer un groupe d'individus comme une classe sociale, c'est que l'on suppose que les membres de ce groupe ont en commun une position particulière par rapport à la propriété, au niveau de revenu, au type d'activité professionnelle, à la situation hiérarchique, aux jugements de goût.⁹»

Nous comprenons donc qu'une classe sociale réunit un groupe de personnes ayant des caractéristiques sociales, personnelles et professionnelles relativement similaires. Il existe différentes classes sociales - classe ouvrière, classe moyenne, classe supérieure - qui partagent les mêmes valeurs, conditions et modes de vie ainsi que les mêmes biens et attitudes.

2 Le transclasse

Le transclasse intrigue, émerveille et provoque une certaine fascination. Ce rescapé contrecarre les prédictions de sa condition première et se destine à un parcours miraculeux. Nous venons à nous questionner quant aux motivations qui poussent cet individu à chambouler sa vie pour acquérir la satisfaction d'une réussite personnelle. Selon Chantal Jaquet (2014), pour comprendre ce destin fabuleux, une analyse des causes de la non-reproduction s'avère une nécessité. Elle décèle l'ambition, les modèles et le mimétisme, les conditions socioéconomiques, les affects et les rencontres, la place et le rôle du milieu comme facteurs explicatifs de la non-reproduction.¹⁰

3 Les motifs de la non-reproduction

3.1 *L'ambition*

Julie Hermans (2013) écrit « Tant en français qu'en anglais, le terme « ambitieux » révèle un désir ardent de succès. »¹¹ De la même manière, Chantal Jaquet (2014) exprime l'ambition « sous la forme d'une volonté et

⁹ Liogier Raphaël, « La jeunesse n'est pas une classe sociale », *Sociétés*, vol. n° 90, no. 4, 2005, p.26

¹⁰ Jaquet Chantal, « Les transclasses ou la non-reproduction », Paris, Puf, 2014, p.23

¹¹ Hermans Julie et al., « L'entrepreneur ambitieux : état des lieux et perspectives », *Revue de l'Entrepreneuriat* 2013/1 (Vol. 12), p. 43-70.

d'une énergie toutes entières tendues vers un seul objectif : la réussite, l'ascension sociale et son cortège d'honneurs. »¹²

Ce désir revêt la forme d'un challenge que les transclasses souhaitent relever. L'enjeu de ce défi est proportionnel à la motivation du transclasse à l'accomplir. Plus l'enjeu sera important, plus son implication et son envie de réussite seront fortes. L'ambition a le pouvoir de dissiper les doutes et les craintes susceptibles de devenir des obstacles dans le parcours du transclasse. Celui-ci se lance corps et âme dans une quête où « l'espoir d'un grand bien incertain l'emporte sur un petit bien certain ¹³», et ce peu importe les conséquences, financières par exemple.¹⁴

La recherche de la gloire pousse un individu à refuser de se conformer aux normes. Il s'interdit d'appliquer ce que Nietzsche appelle « la morale du troupeau » grâce à une ambition tellement forte qu'elle l'amène à se défaire de son milieu d'origine et à être apte à faire face à toutes les épreuves qui entraveront sa trajectoire.¹⁵

Cependant, nous devons être vigilant dans l'explication de la non-reproduction car l'ambition en tant que telle n'est pas le seul élément déclencheur du changement de classe. Ambition ne signifie pas non plus réussite. Nous pouvons donc douter de cette expression et la remettre en question. Tous les individus ne ressentent pas ce besoin de réussite, ils ne sont pas tous ambitieux et la plupart perpétuent le mode de vie de la classe sociale dont ils font partie. L'ambition n'est donc pas réellement la cause de cette non-reproduction mais elle est plutôt « l'effet d'un processus qui combine une détermination cognitive, l'idée d'un modèle (...) et une détermination affective, le désir de l'accomplir ¹⁶». Elle ne constitue donc pas une explication entièrement recevable pour justifier l'attitude d'un transclasse, elle en est seulement une des modalités. Nous comprenons donc

¹² Jaquet Chantal, « Les transclasses ou la non-reproduction », Paris, Puf, 2014, p.24

¹³ Jaquet Chantal, op.cit., p.26

¹⁴ Ibidem

¹⁵ Jaquet Chantal, op.cit., p.31

¹⁶ Jaquet Chantal, op.cit., p.25

que l'arrivisme est la partie visible de l'iceberg mais que celui-ci doit être relié à sa partie cachée pour comprendre toutes les subtilités du processus¹⁷.

3.2 Modèles et mimétismes

Selon Jaquet (2014), « La condition de possibilité de toute ambition est la représentation d'un modèle réel ou fictif que l'individu désire accomplir. ¹⁸». Nous comprenons donc qu'il n'existe pas d'ambition sans l'imitation de quelque chose ou de quelqu'un. Nous assistons à une forme de reproduction, pas celle du milieu d'origine, mais bien d'un autre modèle sur lequel le transclasse se base. Ce mimétisme n'est pas toujours conscient, il peut être effectué sans que celui-ci ne s'en aperçoive¹⁹.

Toujours selon Jaquet, le modèle familial et le modèle scolaire ont un rôle considérable dans l'évolution du transclasse.

3.2.1 Le modèle familial

Divers auteurs, tels que Bourdieu et Passeron, tentent d'expliquer comment un individu est capable d'imiter un autre milieu que son milieu d'origine. Pour ce faire, ils ont réalisé une enquête sur la relation entre la transmission du patrimoine culturel familial et le taux de réussite et d'échec scolaire des étudiants. Cette enquête concerne principalement les probabilités pour des enfants de cadres supérieurs et des fils d'ouvrier de réaliser des études ²⁰.

Ils constatent que la possibilité de réaliser des études est quarante fois plus élevée pour un fils de classe bourgeoise que pour un fils issu d'une classe populaire. Or, la moyenne des membres de la famille qui ont fait des études ne varie que du simple au quadruple entre des élèves de parents cadres supérieurs et des élèves de parents ouvriers.

Si l'un des membres de la famille avait déjà auparavant prouvé sa réussite scolaire, celle-ci donnait à/aux enfant(s) l'espoir de réussir à leur tour également. Ne connaissant pas les statistiques révélées par différentes

¹⁷ Jaquet Chantal, op.cit., p.31

¹⁸ Jaquet Chantal, op.cit., p.32

¹⁹ Jaquet Chantal, op.cit., p.35

²⁰ Lautman Jacques. Bourdieu Pierre, Passeron Jean-Claude, « *Les héritiers.* », *Les étudiants et la culture.*. In: *Revue française de sociologie*, 1965, 6-3. pp. 397-398.

études sur leur chance d'étudier dans une école supérieure, ils ne songent pas à se décourager ni à y renoncer. Au contraire, l'enfant va avoir recours au phénomène d'identification qui est une forme de mimétisme et va suivre le modèle du gagnant plutôt que celui d'un semblable perdant²¹.

Cette recherche a élargi la question de la reproduction au milieu familial, et plus uniquement au milieu social. Cependant, cet ouvrage ne nous indique pas comment un individu peut changer de classe sociale s'il n'y a pas d'antécédents familiaux. Annie Ernaud²², elle-même ayant connu cette situation puisque sa famille était propriétaire d'un café-épicerie et qu'elle ne connaissait aucun autre monde que celui-là, a tenté d'y répondre. Confinée dans un monde de conformité et d'obéissance, elle n'imaginait pas et ne désirait pas d'autre mode de vie que le sien. Dans ce cas, comment imaginer pouvoir échapper à un monde qui produit toutes les conditions de sa reproduction ?

3.2.2 Le modèle scolaire

Au-delà des influences familiales que peut subir un individu, la recherche s'est élargie aux influences du milieu scolaire. Même sans antécédents familiaux, un individu va forcément puiser une image à laquelle s'identifier. Nous nous intéressons donc au modèle scolaire. Dans ce dernier, la première personne à laquelle peut s'identifier un élève est son professeur. Le milieu scolaire représente donc un facteur indispensable puisqu'il joue un rôle alternatif à celui du milieu familial. Richard Hoggart souligne d'ailleurs la bonté du corps professoral, guidé par son sens des responsabilités et son rôle pédagogique, envers les étudiants, disposant d'un potentiel intellectuel, issus de milieux plutôt défavorisés dans lesquels aucun membre n'avait auparavant fait des études²³.

3.3 Les conditions socioéconomiques de la non-reproduction

²¹ Jaquet Chantal, op.cit., p.36-p.38

²² Professeur de lettres modernes. Elle travaille ensuite sur le matériau autobiographique, Elle a notamment écrit : *Passion simple* , *Une femme* , *La honte* , *L'événement* et *La place*

²³ Jaquet Chantal, op.cit., p.46-p.47

Une autre cause de la non-reproduction, après l'ambition et les modèles, est les conditions économiques et politiques du système scolaire. En effet, « la non-reproduction repose sur la mise en place d'un programme d'instruction pour tous au sein d'écoles gratuites, laïques et obligatoires, corrélé à un système de bourses conséquentes, faute de quoi les études sont réservées aux seuls héritiers²⁴».

Les écoles ont ensuite endossé un rôle capital grâce aux moyens financiers qu'elles accordaient aux élèves provenant d'un environnement qui n'était pas propice au développement du capital culturel. Cependant, il ne suffit pas d'offrir des bourses et de donner accès à l'enseignement pour échapper à la reproduction sociale. Malgré les barrières financières rompues, les barrières socioculturelles restent en travers de la trajectoire des élèves de classe ouvrière qui perdent confiance en eux et en leur intelligence. Par conséquent, « (...) l'expérience scolaire des enfants des classes populaires est plus une expérience d'échec que de réussite. Le système scolaire est moins perçu comme un instrument de libération par la culture que comme un système de répression²⁵.»²⁶

Nous pouvons en conclure que même les plus brillants étudiants ne parviennent jamais totalement à s'identifier à un autre milieu sans résistance. Ils contestent l'obéissance, se refusent au conformisme et se révèlent arrogants et perturbateurs de l'ordre scolaire. Ce comportement vise à « cultiver le côté cancre et dissipé pour faire oublier ses bonnes notes et rester proche de ses condisciples ²⁷»²⁸. Si nous reprenons l'exemple de Didier Éribon, il affirme avoir vécu cette expérience de *posture de l'entre-deux*. À l'école, il était considéré comme un excellent élève mais était tiraillé entre deux sentiments : d'un côté, son désir de réussite, et de l'autre, la peur de trahir sa classe²⁹.

²⁴ Jaquet Chantal, op.cit., p.53

²⁵ Jaquet Chantal, op.cit., p.60

²⁶ Jaquet Chantal, op.cit., p.56-p.60

²⁷ Ibidem

²⁸ Ibidem

²⁹ Jaquet Chantal, op.cit., p.60-p.63

Un mode de vie alternatif ne représente donc pas un mécanisme de non-reproduction suffisant à l'explication du comportement du transclasse. Nous devons poursuivre et étendre les recherches pour comprendre ce qui rend l'ascension sociale désirable au point de s'arracher de son milieu d'origine. Puisque les causes explicitées jusqu'à présent ne suffisent pas à argumenter la non-reproduction, penchons-nous désormais sur la logique des rencontres et des affects.

3.4 Affects et rencontres

Un autre aspect important dans ce processus de non-reproduction est le rôle des affects et des rencontres. L'affect prend une part considérable dans la transition d'une classe à une autre car il constitue tout ce qui provoque des émotions à un individu. Ce qui touche un individu aura des conséquences sur son ascension sociale.

Nombreux sont les auteurs qui ont défini la notion d'« affect ». Pour notre étude, nous en avons retenu deux. Les deux définitions retenues sont complémentaires et nous en apprennent davantage sur l'importance du rôle des affects.

René Kaës (2006) nous donne cette définition : « D'un point de vue subjectif, l'affect est éprouvé comme une expression psychique venant du corps, une manière pénible ou agréable, vague ou qualifiée d'être touché au-dedans de soi-même; l'affect est aussi éprouvé comme l'expérience d'être « affecté » par une certaine « action psychique » exercée sur soi par les autres. Corrélativement l'expression d'un affect est une manière d'agir sur les autres, de les toucher au-dedans d'eux-mêmes, de les « affecter », voire de les infecter ³⁰ ».

Nous basant toujours sur les écrits de Jaquet, il nous a semblé indispensable de fournir sa propre définition des affects. Selon elle, un affect représente « l'ensemble des modifications physiques et mentales qui ont un impact sur le désir de chacun en augmentant ou en diminuant sa capacité d'agir.

³⁰ Kaës René, « L'affect et les identifications affectives dans les groupes », Champ psychosomatique, vol. no 41, no. 1, 2006, p.59

L'affect désigne ce qui nous touche, nous meut et nous émeut ; il est l'expression de la rencontre entre la puissance causale d'un individu et celle du monde extérieur et il renvoie tout aussi bien à ce qui le forme et le façonne, dans la mesure où chacun est à la fois affectant et affecté ³¹».

En effet, la transition d'une classe sociale à une autre peut se réaliser par le biais de divers affects. Jaquet donne l'exemple de Didier Eribon qui, dans son livre *Retour à Reims*, avait expliqué qu'à l'école il s'était lié d'amitié avec un jeune garçon d'une classe sociale différente que la sienne. Chez lui, la musique classique était considérée comme de la musique d'église tandis que le jeune garçon était capable de reconnaître le morceau passé en cours en quelques secondes. Cette amitié lui a permis de s'ouvrir au monde culturel et a eu une influence sur son comportement, lui qui voulait ressembler à son ami. À ce sujet, Jaquet (2014) écrit : « C'est cet attachement affectif qui l'aide à franchir les portes d'un monde dans lequel il s'est toujours senti intrus et à s'approprier cette culture étrangère tournée en dérision par les classes populaires. La puissance du désir et la force de l'amitié peuvent ainsi abolir la distance de classe et conduire à épouser des modèles étrangers ³²»³³.

À propos de cet auteur, un ouvrage peut également intervenir dans ce cadre théorique. Il s'agit du livre *La société comme verdict* dans lequel il poursuit sa propre analyse en tant que transfuge de classe. Le titre du livre signifie que la société assigne un rôle et une place déterminée à chaque individu et que cela se reproduit de génération en génération. Dans le chapitre *La « culture populaire » et la reproduction sociale*, il s'interroge également sur la jeunesse de ses grands-mères et se demande quels étaient leurs rêves. À cette époque, les filles se mariaient dès leur plus jeune âge, avaient rapidement des enfants et restaient à la maison pour entretenir le foyer et élever les enfants. Elles étaient confinées dans ce mode de vie auquel elles ne pouvaient échapper. « Elles voulaient être autre chose que ce qu'on

³¹ Jaquet Chantal, op.cit., p.64

³² Jaquet Chantal, op.cit., p.65

³³ Ibidem

voulait qu'elles soient, autre chose que ce qui leur était socialement, économiquement, culturellement permis ou accessible.³⁴»

Grâce aux écrits de Didier Eribon, nous pourrions analyser de manière approfondie les mécanismes de représentation de l'ascension sociale des personnages de films issus de milieux populaires en quête de mobilité sociale.

Nous ne pouvons néanmoins en conclure que l'amour et l'amitié constituent des affects privilégiés de la non-reproduction. Les affects joyeux ont toute leur importance mais les affects douloureux, pénibles et négatifs ne sont pas à exclure. Ainsi, les sentiments tels que la haine, la colère ou la honte sont tout aussi décisifs, voire plus que les affects joyeux, dans le processus de non-reproduction. D'autant plus, le désir d'une autre vie ne naît pas sans le sentiment d'insatisfaction, parfois de souffrance, que lui procure sa vie actuelle. Les affects tristes et les affects joyeux, combinés ensemble, exercent une influence considérable sur le comportement du transclasse. Celui qui ose franchir la barrière située entre sa classe d'origine et une autre classe s'expose à l'indignation familiale. Il sera confronté aux critiques et considéré comme un traître de la part des siens. Le souhait d'ascension sociale entraîne une rupture et un reniement du milieu d'origine³⁵.

3.5 La place et le rôle du milieu

La souffrance ressentie par un individu peut naître d'un malaise dans la classe mais aussi dans la race, le sexe, le genre, la famille. « Ce malaise (...) peut naître de la pression interne exercée par le milieu d'origine qui tend à l'homogénéisation des individus en élaguant les différences. Ainsi il est parfois bien difficile de déterminer si, à l'origine, la non-reproduction est à mettre au compte de l'individu qui s'éloigne de son milieu ou du milieu qui éloigne l'individu³⁶».

³⁴ Eribon Didier, « La société comme verdict », Paris, Flammarion, Champs essais, 2014, p.200

³⁵ Jaquet Chantal, op.cit., p.69-p.75

³⁶ Jaquet Chantal, op.cit., p.76

Notons également que le mépris des membres de la famille favorise l'ouverture d'une brèche qui permettra au « vilain petit canard » de se frayer une trajectoire singulière. D'autres vont, au contraire, encourager leur enfant à s'affirmer et à accomplir sa quête, quitte à devoir se sacrifier, notamment par la perte de celui qui va quitter son milieu. Il peut donc être amené à désirer prendre sa revanche pour rendre fière sa famille, sa classe, son village qui n'a pas pu accéder à une ascension sociale.

Dans ce chapitre, nous avons abordé la notion de transclasse. Nous avons défini ce que nous entendions par « classe » et « transclasse » et avons déterminé les causes de la non-reproduction sociale selon Chantal Jaquet. Selon elle, plusieurs facteurs sont à l'origine de l'explication du désir d'émancipation et de sa réalisation. Premièrement, l'élément qui apparaît comme déclencheur est l'ambition. Motivé par le challenge, le transclasse souhaite atteindre son objectif quelques soient les obstacles et les difficultés. Deuxièmement, les modèles et les mimétismes sont à prendre en considération car ils conditionnent le transclasse à entreprendre la quête vers un mode de vie alternatif. Troisièmement, le rôle des affects et des rencontres est capital. En effet, ce qui a trait aux émotions façonne la manière dont un individu va se comporter, se laissant guider au gré de ses sentiments et de son entourage. Enfin, nous avons pris en considération le milieu qui a tout son intérêt dans l'explication de la non-reproduction. Que la famille approuve ou non la décision de l'un de ses membres de quitter le nid familial, elle représente un facteur puissant à la détermination du transclasse. Ces éléments combinés expliquent en majeure partie pourquoi un individu s'arrache à son milieu pour en conquérir un nouveau.

Chapitre 2 : La comédie

Dans ce second chapitre, nous aborderons la notion de « genre cinématographique » et de « comédie ». Cette partie servira de point d'appui lors de nos analyses où nous pourrons justifier nos interprétations en mettant en lien les différentes théories parcourues et nos résultats obtenus. Nous commencerons par définir le genre cinématographique en nous attardant sur son rôle avant de nous orienter vers un genre déterminé : la comédie.

1 Le genre cinématographique

La question du genre cinématographique est pauvre dans les recherches françaises. D'ailleurs, nous constatons qu'il existe peu d'articles, d'ouvrages théoriques et d'études à ce sujet. À ce propos, Raphaëlle Moine (2015), explique : « En effet, alors que (...) de nombreux chercheurs, américains ou anglais, ont réfléchi sur la notion de genre cinématographique et produit un certain nombre d'études sur tel ou tel genre cinématographique, généralement hollywoodien, le genre reste le parent pauvre de la critique française qui privilégie les études d'auteur (...). »³⁷

Ainsi, Raphaëlle Moine s'est penchée sur la réflexion des genres cinématographiques qu'elle définit comme « une notion familière à tout spectateur désireux de choisir un film dans un programme, de présenter en quelques mots un film à un ami, d'identifier, caractériser et distinguer des groupes de films qui présentent des caractères communs, et une notion centrale dans la production cinématographique et dans l'histoire du cinéma. »³⁸ Elle ajoute : « Rien de plus courant en effet chez les spectateurs, ordinaires ou savants, que l'usage classificatoire des catégories, du western à la science-fiction en passant par le mélodrame ou la comédie musicale, pour repérer et hiérarchiser des formes et des constances, thématiques,

³⁷ Moine Raphaëlle, « « Film, genre et interprétation », *Le français aujourd'hui*, vol. 165, no. 2, 2009, p.9

³⁸ Moine Raphaëlle « Les genres du cinéma », Chapitre *Introduction*, 2^e édition. Armand Colin, 2015, 208 pages

narratives, idéologiques et esthétiques dans l'ensemble de la production cinématographique. »³⁹

Mais, Moine le précise, selon elle, le genre cinématographique ne se limite pas à cette définition de classification de films. La réflexion est plus approfondie et ne se cantonne pas à donner une simple étiquette à un ensemble de productions cinématographiques présentant des caractéristiques similaires. Moine expose la théorie des genres cinématographiques comme une « conception du genre comme catégorie de l'interprétation ⁴⁰»,⁴¹

Tous les auteurs s'accordent sur le fait que, pour exister, un genre cinématographique doit regrouper l'ensemble des films présentant des concordances thématiques, narratives ou esthétiques et offrir une inévitable homogénéité. Mais, pour le concevoir comme une catégorie de l'interprétation, Moine ajoute une condition pour prouver l'existence d'un genre. Selon elle, et c'est indissociable, le genre, en plus de présenter des caractéristiques semblables, réunit une communauté, que ce soit des spectateurs ou des protagonistes de l'univers cinématographique, qui localisent les ressemblances et qui en parlent. « Les genres ne sont pas simplement dans les films, mais aussi dans les discours tenus sur les films et le cinéma, et plus généralement dans les esprits ⁴²»,⁴³

Dans la même lignée, Emmanuel Ethis confirme que « le genre fonctionne comme un contrat plus ou moins tacite entre ceux qui font le film et ceux qui « reçoivent » ce film ⁴⁴ ». Aussi, dès qu'un genre rencontre un succès au box-office, les acteurs liés à la production cinématographique sont tentés de reproduire ce même type de film, encore et encore, puisqu'il représente une valeur sûre et donc évite de prendre des risques financiers. Cependant, s'en réduire à cette vision consiste, d'une certaine façon, à en arriver à une seule et unique acceptation et empêche de prendre en considération les

³⁹ Moine Raphaëlle, « Les genres du cinéma », op.cit., Chapitre *Introduction*

⁴⁰ Moine Raphaëlle, « Film, genre et interprétation », op.cit., p.10

⁴¹ Ibidem

⁴² Moine Raphaëlle, « Film, genre et interprétation », op.cit., p.12

⁴³ Ibidem

⁴⁴ Ethis Emmanuel, « Sociologie du cinéma et de ses publics », Chapitre « À quoi sert le genre au cinéma ? », 3^e édition, éditions Armand Colin, Paris, 2014, 128p

changements et les innovations du cinéma. « C'est pourquoi il apparaît essentiel d'aborder le genre du point de vue des dynamiques culturelles qui autorisent sa stabilité tout en favorisant les possibilités de variations qui lui permettent de se renouveler ⁴⁵». ⁴⁶

Les théories d'Ethis rejoignent celles de Moine puisqu'il écrit : « Le genre instaure ainsi une médiation entre un monde propre à une communauté d'interprétation et un monde propre à la fiction cinématographique à laquelle il renvoie. ⁴⁷ » Il reprend d'ailleurs une citation de Moine explicitant précisément que « pour certains, le genre exprime les désirs, les aspirations, les croyances de leur public : pour d'autres, au contraire, le genre est une structure répressive d'encadrement idéologique qui formate ses spectateurs ». ⁴⁸ Définir le genre se révèle être une tâche peu aisée, mais nous comprenons qu'elle ne se cantonne pas à une classification de films selon quelques points communs.

2 La comédie

Il suffit d'observer leur nombre d'entrées au box-office pour constater le succès des comédies belges et françaises. En effet, si nous reprenons le top 11 des films avec 10 000 entrées au box-office depuis 1945, nous apercevons qu'il s'agit uniquement de comédies. Des titres tels que « Bienvenue chez les Ch'tis », « Intouchables », « Astérix et Obélix : Mission Cléopâtre », « Les Visiteurs », « De l'autre côté du lit » évoquent ces films à succès qui représentent le genre populaire français par excellence. ⁴⁹

Selon Raphaëlle Moine (2015), la comédie est un genre à examiner comme un « immense laboratoire » ⁵⁰ car la comédie met à jour des formules héritées du passé et crée de nouvelles histoires. Ce genre cinématographique

⁴⁵ Ethis Emmanuel, « Sociologie du cinéma et de ses publics », Chapitre « À quoi sert le genre au cinéma ? », 3^e édition, éditions Armand Colin, Paris, 2014, 128p

⁴⁶ Ibidem

⁴⁷ Ibidem

⁴⁸ Ibidem

⁴⁹ Moine Raphaëlle, « A companion to contemporary French cinema », Chapitre 10 : *Contemporary French Comedy as Social Laboratory*, éditions John Wiley & Sons, 2015, p.233

⁵⁰ Moine Raphaëlle, « A companion to contemporary French cinema », op.cit., p.235

a pour but de faire rire le public. La comédie semble être le genre le plus adapté pour relater des questions de genre, de classe et de race. Il les exploite plus profondément que les autres genres cinématographiques puisqu'il utilise l'humour pour atténuer ou renfoncer les stéréotypes et véhiculer des messages.⁵¹

Un autre facteur caractéristique de la comédie est incontestablement le langage. Adopter un ton familier, une diction particulière, des accents, des jeux de mots fait partie intégrante du succès d'un film. Comme dans la majeure partie des comédies françaises, les mots et leur prononciation ont pour objectif de donner un ton humoristique.⁵²

Malgré son succès, la comédie reste un genre cinématographique qui n'est pas conforme à l'image de marque du cinéma français. Il est perçu comme un simple divertissement sans intérêt. Pour preuve, il suffit de consulter les critiques des comédies françaises peu flatteuses. Il est impressionnant de constater l'écart entre le succès des comédies vis-à-vis du public et ce manque de reconnaissance de la part de la critique.⁵³

Moine repère dans *Bienvenue chez les Ch'tis* les caractéristiques essentielles de la comédie populaire : un film présentant une large audience et qui montre les segments de population les plus populaires. Pour former et dénoncer les stéréotypes sur le nord de la France, ce film a utilisé trois dispositifs récurrents de la comédie : l'exagération, l'inversion et la mascarade carnavalesque. Moine y retrouve également un schéma narratif traditionnel aux comédies françaises. Il s'agit de la rencontre improbable entre deux personnages contrastés que le scénario force à cohabiter, collaborer et qui finissent par se lier d'amitié.⁵⁴

Un autre auteur propose une caractéristique du récit comique intéressante pour nos analyses. Vincendeau explique que, selon elle, « la comédie est

⁵¹ Ibidem

⁵² Moine Raphaëlle, « A companion to contemporary French cinema », op.cit., p.237

⁵³ Moine Raphaëlle, op.cit., p.238

⁵⁴ Moine Raphaëlle, op.cit., pp. 239-243

capable d'exprimer un mouvement vers le renouveau et la transformation sociale, un désir de changement, une volonté de briser des tabous. »⁵⁵

Chapitre 3 : Le personnage

Cette section sera principalement basée sur le livre *Le récit filmique* d'André Gardies, plus précisément sur le chapitre *L'acteur-personnage*. Dans ce troisième et dernier point théorique, ...

Selon André Gardies (1993), le personnage fait partie intégrante du processus de narratologie puisque le récit s'organise autour et par rapport à lui. Au cinéma, représenté par des images et des sons, le personnage prend vie en la personne du comédien-interprète au sein du monde diégétique. Il considère le personnage de film comme une figure hybride puisqu'il incarne une double identité : celle du comédien et celle du personnage.⁵⁶

Il analyse le personnage comme un signe puisque ce que nous pouvons apercevoir à l'écran n'est pas l'acteur mais plutôt une simple image de lui. Ainsi, il prend en considération la face signifiante du personnage. En effet, la voix, les bruitages et la musique sont des caractéristiques distinctives essentielles puisque celles-ci permettent de le distinguer des autres personnages. Puisqu'il le considère comme un signe, Gardies constitue le personnage à partir de l'axe de l'attribution, ce qui sous-entend de réunir les caractéristiques du personnage pour en dresser un portrait. Ainsi, les traits physiques, les attributs, les actes et actions constituent les éléments à prendre en considération lors de l'analyse d'un personnage. La figure actorielle, expression que Gardies préfère à *personnage*, est complexe et résulte de la combinaison de quatre composants : l'actant, le rôle, le personnage et le comédien interprète.⁵⁷

⁵⁵ Vincendeau Ginette, « Brigitte Bardot, ou le « problème » de la comédie au féminin », Cinémas, 2012, pp.13-34, p.15

⁵⁶ Gardies André, « Le récit filmique », Hachette Supérieur, 1993, 155p, p.53

⁵⁷ Gardies André, op.cit., p.54

1 Actant

L'actant se définit par la place qu'il s'approprie dans le schéma actantiel. Algirdas Julien Greimas, à l'origine de ce schéma, détermine un modèle d'analyse sémiotique à six actants et trois axes, applicable à tout récit. Ce modèle se compose du destinataire, du destinataire, de l'adjuvant, de l'opposant, de l'objet et du sujet. Peu importe la place qu'il y occupe, l'actant se caractérise par son champ d'action et le rapport qu'il entretient avec les autres actants. Ce schéma va permettre d'établir une hiérarchie entre les différentes figures et de les distinguer parmi tous les autres personnages du récit, dont certains, comme les figurants, n'ont aucune valeur actantielle puisqu'ils ne sont pas, individuellement, considérés comme une force opérant sur le récit.⁵⁸

Le schéma actantiel permet une première analyse de la structure narrative de nos productions cinématographiques. Greimas a abordé la dimension narrative et la possibilité de décrire la structure globale de tout récit grâce à son modèle d'analyse. Greimas prouve que malgré les divergences entre la grande diversité de récits, ils se soumettent tous à un seul et même schéma de base, obéissant aux mêmes lois et normes. Il nous semble important de souligner qu'un actant peut représenter plusieurs personnages ou, à l'inverse, un personnage peut occuper plusieurs rôles dans le modèle actantiel. Notons également que la position des actants dans le modèle greimassien est susceptible de varier en fonction de l'évolution du récit. Par exemple, un adjuvant peut devenir un opposant et inversement. Au cours du récit, d'autres acteurs peuvent intégrer le schéma, d'autres le quitter ou y changer de place.⁵⁹

Les six actants s'établissent et s'articulent autour de trois axes. Le premier relie le sujet à l'objet et, selon Greimas, représente l'axe du *désir*. Le sujet éprouve une sensation de manque et se met donc à la recherche d'un objet. En second lieu, Greimas détermine l'axe de la communication comme étant la relation entre le destinataire et le destinataire. « Le destinataire va

⁵⁸ Gardies André, op.cit., p.60

⁵⁹ Lits Marc, Desterbecq Joëlle, « Du récit au récit médiatique », 2^e édition, éditions De Boeck, 2017, 272p, p.75

communiquer un objet au destinataire, objet qui peut être non matériel ⁶⁰». Quant au dernier axe, celui du pouvoir, il implique l'adjuvant, qui va aider le sujet à atteindre sa quête, et l'opposant, qui va lui faire obstacle.⁶¹

2 Rôle

« On peut essayer de définir le concept de rôle en disant qu'au niveau du discours il se manifeste, d'une part, comme la qualification, comme un attribut de l'acteur et que, d'autre part, cette qualification n'est, du point de vue sémantique, que la dénomination subsumant un champ de fonctions, c'est-à-dire, de comportements réellement notés dans le récit ou simplement sous-entendus. Le contenu sémantique minimal du rôle est, par conséquent, identique à celui de l'acteur, à l'exception toutefois du sème d'individuation qu'il ne comporte pas: le rôle est une entité figurative animée, mais anonyme et sociale, l'acteur, au contraire, est un individu intégrant et assumant un ou plusieurs rôles.⁶²»

Gardies, lui, utilise deux expressions pour faciliter la compréhension de ce terme : « tenir un rôle » et « rôle de composition ». « Tenir un rôle » consisterait à définir le rôle comme une réalité pragmatique indépendante au comédien. Le « rôle de composition » présume que la performance du comédien s'effectue selon un ensemble de règles déterminées. Puisqu'il impose des lois et des contraintes, le comédien doit se conformer à « certains traits physiques, une mimique, une gestuelle, un comportement particulier⁶³ ». ⁶⁴

3 Personnage

La nuance entre le rôle et le personnage est infime, pourtant elle existe. Le « personnage » est un concept problématique puisqu'il « semble résister à toute définition ou, pire, accepter n'importe laquelle ⁶⁵ ». Le modèle Greimassien a, entre autres, participé à l'élaboration des principes de l'étude

⁶⁰ Lits Marc, Desterbecq Joëlle, op.cit., p.76

⁶¹ Ibidem

⁶² A. J. Greimas (1967) La Structure des actants du récit, Word, 23:1-3, 221-238, p.226-227

⁶³ Gardies André, op.cit., p.61

⁶⁴ Ibidem

⁶⁵ Jouve Vincent, « Pour une analyse de l'effet-personnage », In: *Littérature*, n°85, 1992. Forme, difforme, informe. pp. 103

narratologique du personnage. Hamon, lui, basait sa théorie d'analyse sémiotique fondée sur « une définition du personnage passant par trois catégories : les *personnages-référentiels* (renvoyant à des signifiés sûrs et repérables) ; les *personnages-embrayeurs* (représentant le lecteur ou l'auteur) ; et les *personnages-anaphores* (unifiant et structurant l'œuvre par un système de renvois et d'appels) ». Mais, selon, Vincent Jouve (1992), les travaux de Greimas, Barthes ou encore Hamon, présentent le personnage dans une conception immanentiste, c'est-à-dire que « le personnage n'est pour eux qu'un « être de papier » strictement réductible aux signes textuels ⁶⁶», ⁶⁷

Or, selon Gardies (1993), « le propre du personnage c'est d'appartenir au monde diégétique que propose le récit et de s'y définir (...) par les rapports qu'il entretient avec tous les éléments qui peuplent ce monde ». Pour faciliter la compréhension de ce qu'il entend par « personnage », André Gardies prend l'exemple de *Tarzan*. À l'évocation de ce héros, nous viennent à l'esprit plusieurs mots associés tels que la puissance, la force, la bravoure, le courage, l'agilité, la musculature impressionnante. Tous ces qualificatifs servent à désigner le rôle, non pas le personnage. Le personnage sera plutôt défini par les aventures auxquelles sera confronté le héros, les obstacles rencontrés, les lieux et les décors de ses prouesses. ⁶⁸

4 Comédien-interprète

C'est au comédien de donner corps au personnage mais sa contribution ne s'arrête pas à la dimension physique. En plus de lui donner corps, le comédien collabore également à la dimension de l'imaginaire social. Par exemple, lorsqu'un acteur célèbre joue dans un film pour y interpréter un personnage précis, « il est à la fois ce personnage et tous les autres qu'il a interprétés antérieurement ⁶⁹ ». Par conséquent, l'acteur se transforme en véritable vecteur d'activité intertextuelle, notamment si nous songeons à son image, alimentée par les écrits des médias tels que la presse ou encore, sur

⁶⁶ Jouve Vincent, op.cit., p.104

⁶⁷ Ibidem

⁶⁸ Gardies André, op.cit., p.62

⁶⁹ Ibidem

ce que le grand public en dit. « (...), le spectateur ne connaît de l'acteur qu'une image, celle du signifiant filmique mais aussi celle secrétée par l'activité d'intertextualité aussi bien que par l'imaginaire social ⁷⁰». Ainsi, les quatre composantes définies par Gardies participent à la construction sémantique de la figure actorielle.⁷¹

Nous entrons à présent dans notre partie méthodologique où nous expliquerons de quelle manière nous procéderons pour analyser notre objet d'étude. En premier lieu, nous affinerons nos questions et hypothèses de départ. En second lieu, nous nous attarderons sur le développement des critères de sélection des films ainsi que sur une courte description de chacun d'entre eux. Nous atteindrons la dernière phase de notre méthodologie lorsque nous traiterons le sujet de la grille d'analyse et de son élaboration.

⁷⁰ Gardies André, op.cit. p.63

⁷¹ Ibidem

III. Cadre méthodologique de l'étude

Ce chapitre propose de présenter et d'expliquer brièvement les démarches méthodologiques qui ont guidé notre réflexion étape par étape, de la délimitation du champ d'étude à la construction de notre grille d'analyse en passant par l'élaboration de nos hypothèses. Nous expliquerons comment nous avons déterminé la problématique suivante : « Comment les comédies belges et françaises contemporaines représentent-elles une héroïne en quête de trajectoire ascensionnelle ? ».

Nous débuterons par un chapitre expliquant notre cadre méthodologique et notre démarche. Dans cette partie, nous expliquerons comment nous avons délimité notre champ de recherche, constitué notre corpus et notre revue de littérature, mais aussi nous énumérerons les critères de sélection des productions cinématographiques retenues pour l'étude et donnerons une brève description de chacun des films. En conclusion de ce point, nous terminerons par détailler quelles sont nos hypothèses de départ.

Un second chapitre sera consacré à l'analyse proprement dite. En premier lieu, nous procéderons à une phase descriptive dans laquelle, film par film nous appliquerons le modèle actantiel et ensuite la grille analyse. En second lieu, une fois l'étape précédente terminée, nous pourrons réaliser une étude comparative et contrer ou affirmer nos deux hypothèses.

Chapitre 1 : Méthode et démarche

1 Délimiter le champ de recherche

Dès le début, un intérêt pour les études culturelles a motivé le choix de sujet de ce travail. Après réflexion, il était question de l'orienter vers l'analyse de productions cinématographiques. Nous avons la volonté de démontrer comment le cinéma utilisait les personnages de film afin de représenter le parcours d'un personnage transclasse.

2 Définir l'objet de recherche

À l'intérieur du champ des études culturelles, nous avons donc opté pour une étude comparative de divers films mettant en scène des héroïnes désireuses d'un destin plus glorieux que celui qui leur est prédestiné. Après le visionnage de plusieurs comédies, drames et documentaires, nous avons décidé de nous concentrer uniquement sur des comédies pour faciliter la comparaison. De plus, pour garder une cohérence de nationalité et de temporalité, nous avons restreint notre sélection à des comédies belges et françaises relativement récentes. À force de lecture d'ouvrages, nous avons conclu qu'il serait intéressant d'examiner la manière dont les héroïnes sont représentées lorsque celles-ci désirent s'émanciper de leur milieu d'origine, prendre leur envol et rêver à d'autres possibilités d'avenir.

3 Constituer un corpus

Le but final étant une étude comparative, il nous a semblé pertinent de nous focaliser sur l'analyse de trois comédies. En premier lieu, nous avons visionné au total cinq productions cinématographiques : *La famille Bélier*, *Sonita*, *No land's song*, *Le Brio*, *La danseuse* et *C'est tout pour moi*. Nous souhaitions mettre en parallèle ces films mais nous nous sommes aperçue qu'il était plus harmonieux et logique de ne pas mélanger les genres. C'est pourquoi, à ce jour, nous nous sommes limitée uniquement aux comédies *La famille Bélier*, *Le Brio*, *C'est tout pour moi*, mettant en scène respectivement les personnages de Paula, Neïla et Lila. Les trois héroïnes sont bel et bien des personnages transclasses qui extériorisent leur désir d'émancipation via la pratique d'une activité artistique. Le dispositif

méthodologique consiste en une analyse qualitative de contenu sur ce corpus délimité.

3.1 Critères de sélection

3.1.1 Genre cinématographique

Pour cette étude, nous avons choisi de traiter un genre cinématographique bien précis. Mais, au-delà de ce critère, d'autres sont entrés en ligne de compte lors de notre sélection de films. Il nous semble utile de les expliciter afin de comprendre pourquoi ces choix plutôt que d'autres. Comme énoncé précédemment, nous souhaitons nous pencher sur les comédies. En partant du principe où nous désirions analyser le passage d'une classe à une autre de la part d'héroïnes, ainsi que les conséquences qui en découlent (souffrances, obstacles, sentiments de honte, de trahison, de reniement, etc.), il nous a paru judicieux d'opter pour la comédie qui emploie le ton humoristique pour aborder ces notions et en relater toute leur importance.

3.1.2 Temporalité

Pour garder une cohérence et une concordance, nous avons sélectionné des comédies belges et françaises de la même époque, récentes et actuelles. Les trois comédies choisies sont : *La famille Bélier*, sortie en 2014, *Le Brio* et *C'est tout pour moi* », toutes deux sorties en 2017. Afin que les résultats de l'analyse puissent être plausibles, concluants et exploitables pour d'autres pistes, cette temporalité nous a semblé la plus judicieuse.

3.1.3 Nationalité

Nous avons opté pour des films aux nationalités belges et françaises car il est beaucoup plus accessible et aisé d'analyser des séquences dans sa langue maternelle et d'en saisir chaque sous-entendu et expression propre à la langue française. Les mimiques, la gestuelle, les attitudes, le langage seront beaucoup plus faciles à comprendre et interpréter en français.

3.1.4 Comédien-interprète

Enfin, un dernier critère s'est opéré concernant le choix des comédiens-interprètes. Nous avons sélectionné des actrices interprétant le rôle principal

et qui sont connues dans la « vie réelle » pour une autre discipline que « l'acting ». En effet, dans « La famille Bélier », l'héroïne, Paula Bélier, est incarnée par Louane Emera, chanteuse. « Le Brio » raconte l'histoire de Neïla Salah, interprétée par Camélia Jordana, également connue pour le chant. Tandis que « C'est tout pour moi » a été réalisé et joué par Nawell Madani, humoriste de métier, qui endosse le rôle de Lila.

3.2 Description des films sélectionnés

3.2.1 La famille Bélier

Sortie en décembre 2014, *La famille Bélier* est une comédie belge et française réalisée par Éric Lartigau. Cette comédie a enregistré plus de sept millions d'entrées au box-office. Parmi les acteurs, nous retrouvons Louane Emera, Karin Viard et François Damiens.

La famille Bélier est composée de gens ordinaires, ou presque... Rodolphe et sa femme Gigi ont deux enfants, Quentin et Paula, et entretiennent leur ferme pour gagner leur vie. Leur particularité demeure toutefois dans le fait que tous, à l'exception de Paula, sont sourds et muets. L'aînée, devenue les oreilles et la bouche de sa famille, rêve pourtant d'un autre avenir que celui qui lui semble tout tracé. En entrant dans la chorale de son école, son professeur lui découvre un talent pour le chant et propose de l'entraîner pour passer le concours de la Maîtrise de Radio France à Paris. Si elle réussit, elle pourrait avoir l'opportunité d'intégrer une célèbre école de chant dans la capitale française. Les parents, dépendants de leur fille, apprennent la nouvelle et la vivent comme un abandon. Paula se retrouve tiraillée entre son désir d'apprendre le chant à Paris et son sentiment de trahison envers ses parents.

3.2.2 Le Brio

Le Brio est une comédie française sortie l'année dernière, en novembre 2017 précisément. Pour son film, le réalisateur Yvan Attal a choisi Daniel Auteuil, Camélia Jordana et Yasin Houicha pour interpréter les personnages principaux.

Neïla, jeune femme d'origine algérienne, vit avec sa mère et sa grand-mère dans un logement de banlieue parisienne où elle a de bons amis. Elle rêve de devenir avocate et s'inscrit à l'université d'Assas. Dès son premier jour, elle arrive en retard, ce qui lui vaut des propos racistes de la part du professeur Mazard. L'altercation entre Neïla et le professeur fait très vite polémique au sein de l'école. Le président des élèves se voit donc dans l'obligation d'intervenir. Il exige que le professeur Mazard rachète sa conduite en entraînant Neïla pour le concours d'éloquence qui a lieu chaque année. Réticent au début, il finit par accepter de coacher l'étudiante. La jeune femme se sent perdue lorsqu'elle se rend compte que l'université l'éloigne de ses amis et surtout, lorsqu'elle va réaliser que le professeur se servait d'elle pour effacer le mal commis dans l'auditoire le jour de son arrivée.

3.2.3 *C'est tout pour moi*

Comédie belge et française, *C'est tout pour moi*, réalisée par Nawell Madani et Ludovic Colbeau-Justin, est sortie également en novembre 2017. Nawell Madani endosse un double rôle puisqu'elle est réalisatrice mais aussi actrice. Nous retrouvons dans le casting François Berléand et Mimoun Benabderrahmane.

Depuis toute petite, Lila rêve de devenir danseuse. Une fois majeure, elle quitte son père et sa sœur, installés à Bruxelles, pour rejoindre Paris et y pratiquer la danse. Castings après castings, la réalité la rattrape rapidement, elle se trouve face à un monde qui ne lui convient pas. Victime d'une arnaque, elle se retrouve en prison où, petit à petit, elle apprécie le cours d'art dramatique et regarder des DVD de « Stand-up Show ». À sa sortie de prison, elle prend goût à faire rire les spectateurs et finit par se produire sur les scènes des stand-up. Malgré les difficultés, elle n'a jamais abandonné pour prouver à son père, qui était contre ses projets et qui a tenté de la ramener chez eux, qu'elle pouvait y arriver et le rendre fier.

4 Réaliser une revue de littérature

Une fois l'objet de recherche défini ainsi que le corpus, nous avons constitué une revue de littérature sur les grands concepts de la

problématique. Ainsi, dans notre approche théorique, nous avons parcouru l'ouvrage de Chantal Jaquet, fondatrice de l'expression « transclasse ». Concernant le cinéma, nous avons centré notre recherche théorique sur deux chapitres précis : la comédie et le personnage. Pour ces notions, nous avons repris diverses publications d'auteurs tels que Moine, Gardies, Greimas.

5 Élaborer des hypothèses

La méthode inductive est celle qui s'est imposée naturellement à notre réflexion. Cette méthode part des faits pour arriver à l'idée qui constitue une hypothèse. Dans notre cas, nos hypothèses ont été induites intuitivement suite à la naissance d'idées survenues lors de la lecture des différents ouvrages et lors du visionnage des films. Pour définir nos hypothèses, nous sommes partie de nos observations personnelles et nous en avons déduit deux suppositions.

La première consiste à croire que les trois films, ayant pour genre cinématographique la comédie, présenteraient un schéma narratif commun. Pour vérifier cette hypothèse, nous aurons recours à l'analyse actantielle de Greimas afin de comparer les actants des trois comédies. En fin d'analyse, le but est d'extraire un modèle commun aux comédies grâce à une étude comparée des mécanismes narratifs. En effet, comme expliqué dans notre partie théorique dans le chapitre détaillant le genre cinématographique, nous avons constaté que celui-ci tend à classer, distinguer et différencier l'ensemble des films du septième art. Si toutes les comédies sont composées de caractéristiques communes, nous supposons qu'un modèle narratif commun pourra être mis en évidence.

Ensuite, nous avons émis l'hypothèse que les personnages principaux, donc les trois héroïnes qui sont des transclasses, partageraient des caractéristiques communes. La représentation de l'ascension sociale serait donc démontrée par le cinéma toujours grâce au même type de personnage. C'est pourquoi, pour fournir une réponse à cette seconde hypothèse, nous constituerons une grille d'analyse uniquement applicable aux personnages. De cette manière, nous pourrions déterminer quels critères sont applicables à toute comédie pour considérer qu'il s'agit d'un personnage transclasse.

Chapitre 2 : Partie analytique

Afin de prouver ou désapprouver nos hypothèses et d'éclairer notre problématique, nous procéderons à une analyse comparative de la structure narrative de nos comédies, nous les confronterons pour en extraire les convergences et divergences et nous entreprendrons la construction d'un modèle narratif type.

1 Phase descriptive

Premièrement, après avoir sélectionné quels films nous allions étudier, nous avons procédé au visionnage de ceux-ci. Le premier visionnage s'est réalisé d'une traite et sans avoir lu énormément de théories. Au second visionnage, avec interruptions cette fois et après avoir lu plus d'ouvrages, nous avons complété un carnet de bord pour y prendre quelques notes au vol.

Après ces deux visionnages, chaque film a été souscrit à une description. Description des espaces et des décors, des personnages, du langage, du ton, du son (musiques, bruits), etc.

Ensuite, les visionnages suivants ont été d'autant plus minutieux puisqu'il s'agissait de compléter le schéma actantiel et de reporter les différents éléments observés dans la grille d'analyse. Les ouvrages de Gardies ont été écrits sans songer à une évolution de personnage. Or, le class-passing implique le contraire. Il a donc été important d'adapter cette grille. L'exercice a été réitéré à plusieurs reprises pour mettre en évidence l'évolution de chaque personnage et de ses caractéristiques au fil de son ascension sociale. Cela nous a permis de réaliser une étude comparative de chaque film individuellement, avant de les comparer les uns avec les autres.

2 Phase analytique

Nous sommes donc ensuite passée à la phase analytique où il a été question non plus de décrire le film, mais bien de l'analyser via la structure narrative des films. Pour ce faire, nous aurons recours au schéma actantiel élaboré par Algirdas Julien Greimas qui détermine un modèle d'analyse sémiotique à six actants. Ce schéma est construit de la manière suivante :

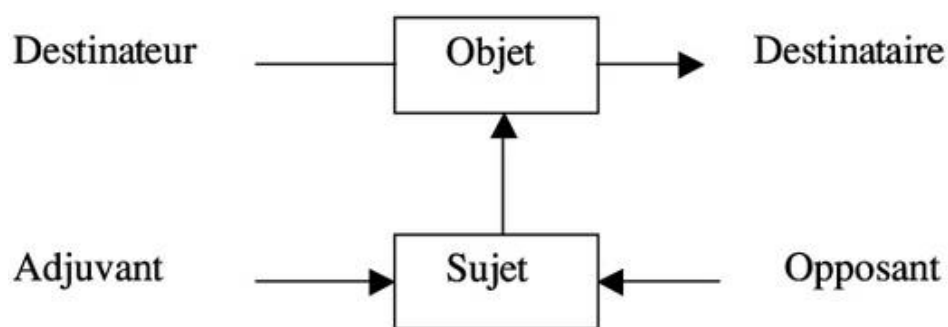


Figure 1 Le schéma actantiel - Greimas

Notre procédure se constituera donc en quatre étapes. La première sera d'analyser la structure narrative de chaque film en y appliquant le modèle de Greimas. Cette étape sera répétée ... fois, au début et à la fin, afin de constater s'il y a une évolution des actants et de leur place dans le schéma. La deuxième étape consistera à comparer les modèles pour démontrer s'il y a, ou non, des caractéristiques semblables aux trois comédies. Troisièmement, nous emploierons la grille d'analyse pour analyser cette fois uniquement les personnages. Elle nous permettra de nous focaliser uniquement sur les critères du *class- passing*. Cette opération permettra un aperçu global de l'ascension sociale réalisée par le personnage. Enfin, comme pour l'étape précédente, nous confronterons les différentes grilles obtenues.

Notre grille d'analyse a été construite sur base de l'article « Le récit filmique » d'André Gardies et de l'ouvrage « Les transclasses ou la non-reproduction » de Chantal Jaquet. Par la fusion de leurs écrits, nous avons établi une grille se présentant comme suit :

	PAULA BÉLIER	NEÏLA SALAH	LILA BENAMAR
TRAITS PHYSIQUES ET VOIX			
ATTRIBUTS DU PERSONNAGE			
TRAITS DE CARACTÈRE			
MILIEU D'ORIGINE			
AMBITION			
MODÈLES ET MIMÉTISMES			
AFFECTS ET RENCONTRES			
PLACE ET RÔLE DU MILIEU			
OBSTACLES			

IV. Analyses et interprétations

Après avoir posé notre cadre théorique et notre méthodologie, nous pouvons maintenant passer à notre partie des analyses et interprétations. Grâce aux analyses apportées dans les chapitres qui vont suivre, nous espérons répondre à notre questionnement initial ainsi qu'à nos hypothèses. Pour rappel, nous cherchons à déterminer ; d'une part, si les comédies sélectionnées présentent un modèle actantiel similaire et, dans ce cas, quelle structure narrative commune pourrions-nous construire à partir de ce schéma. D'autre part, si le personnage transclasse présente des attributs plus ou moins identiques qui permettrait d'établir une liste de critères utilisés par le cinéma pour représenter ces personnages.

Nous avons complété la grille d'analyse pour chacun des films. Ces grilles complétées sont disponibles dans les annexes. Nous nous sommes uniquement intéressée aux personnages principaux, c'est-à-dire aux héroïnes. Nous nous sommes basée sur des comédies belges et françaises actuelles mettant en scène une jeune femme issue d'un milieu populaire destinée à reproduire le modèle parental mais qui, à force de persévérance, a pu échapper au destin peu triomphal qui lui était imposé pour s'échapper vers une classe plus noble. Cependant, le rôle des personnages secondaires a aussi toute son influence et son importance car ce sont eux qui vont aider ou empêcher l'héroïne à accomplir sa quête.

Pour analyser nos films, nous avons aussi eu recours à l'analyse de la structure narrative selon Greimas. Réaliser le schéma actantiel de chaque film nous permet de poser les bases de notre analyse puisque, grâce à cette analyse sémiotique, nous pouvons déjà réaliser une comparaison entre les trois films et constater déjà des ressemblances et différences.

Une fois que nous aurons, pour chacun des films, réalisé le schéma actantiel, complété la grille d'analyse et effectué l'analyse du personnage, nous pourrions mettre les trois comédies en comparaison afin d'y apporter des résultats qui, nous l'espérons, seront concrets et pertinents pour répondre à notre problématique.

Chapitre 1 : Analyse de la structure narrative selon Greimas

1 Phase descriptive et analytique

1.1 *La famille Bélier*

La famille Bélier est particulière puisque Rodolphe, sa femme, Gigi et leur fils, Quentin, sont sourds et muets. Leur fille aînée, quant à elle, est entendante. Le handicap de ses parents l'oblige à prendre des responsabilités importantes. Les parents de Paula deviennent dépendants d'elle puisqu'elle est leur traductrice dans tous les domaines ; chez le médecin, sur le marché pour vendre les fromages, lors du journal télévisé, lors de la commande de nourriture pour le bétail, etc.

Au début du film, la quête de Paula est différente de celle à laquelle nous pouvons nous attendre. En effet, les Bélier, en possession d'une ferme, sont en opposition avec les idées politiques du maire qui souhaite raser des terrains agricoles et la forêt pour les remplacer par une agglomération urbaine. Cet élément déclenche la volonté de Rodolphe Bélier à se présenter aux élections contre le maire actuel. Paula doute des capacités de son père à réussir puisqu'il est dépourvu de l'ouïe mais l'encourage et le soutient.

Nous avons constaté que, dans les différentes classes sociales, les individus partagent des conditions de vie et des valeurs similaires, un même type de revenu et d'activité professionnelle et ont des caractéristiques sociales comparables. Dans leur village, nous pouvons apercevoir une population partageant des attributs semblables. Paula et sa famille appartiennent donc à une classe sociale déterminée. De plus, ils ne partagent pas les mêmes opinions que le maire de la ville, conséquence directe de leur différence de classe sociale.

Schéma actantiel n°1 : Première moitié du film

À ce stade, nous pouvons concevoir le schéma actantiel en plaçant Paula en tant que personnage principal, elle se retrouve sujet. Le destinataire est son père, Rodolphe Bélier, c'est lui qui va lui confier une mission. Cette

mission, l'objet donc, est de faire en sorte qu'il soit élu maire de la ville. Le destinataire sera donc Rodolphe Bélier, sa famille et tous les agriculteurs car s'il l'emporte, il ne détruira pas les terres agricoles. Si l'objet de la quête est une réussite, son entourage, ceux qui le soutiennent et lui-même pourront en profiter. La famille est considérée comme l'adjuvant, puisque chaque membre de la famille prend son rôle très au sérieux et contribue à la mise en place des élections : Paula accompagne son père aux rendez-vous, sa femme s'occupe des photos et son fils réalise le graphisme des affiches. L'opposant se trouve dans le personnage du maire. Il se moque et tente de le décourager.

Schéma actantiel n°2 : Moitié de la seconde partie du film

À la moitié du film, le schéma actantiel prend une autre tournure. Le destinataire devient le professeur de la chorale, Monsieur Thomasson qui va soumettre une nouvelle quête à Paula, occupant toujours la position du sujet. Cette quête est de passer le concours de la maîtrise de radio France. Paula devient alors destinataire puisque ce concours lui permettrait d'aller vivre à Paris pour y étudier le chant avec les meilleurs professeurs du pays. Dans le rôle des adjuvants, nous retrouvons cette fois sa meilleure amie, Mathilde, qui l'encourage à participer au concours ainsi que Monsieur Thomasson qui la coache et lui fait répéter sa chanson. Les parents de Paula deviennent les opposants de cette quête car lorsqu'elle décide de leur parler du concours, après des mois de silence, ils n'acceptent pas et plusieurs disputes s'en suivent. Son sentiment de culpabilité peut également être considéré comme un opposant puisqu'il est si fort qu'il l'amène à abandonner pour ne plus causer du tort à ses parents.

Schéma actantiel n°3 : Dernière partie du film

Nous pouvons déceler un troisième schéma actantiel dans la toute dernière partie du film. La quête, du sujet Paula, est toujours la même, c'est-à-dire passer le concours et vivre à Paris. Les personnages du destinataire et du destinataire ne changent pas. Mais, cette fois, les parents, opposants dans le précédent schéma, se trouvent cette fois en position d'adjuvants. À la liste

des adjuvants, s'ajoute Gabriel, le jeune garçon pour lequel elle s'est liée d'amitié qui la conforte dans cette voie.

1.2 Le Brio

Neïla Salah habite dans une ville de la banlieue parisienne avec sa mère. Après un trajet en tram, la jeune fille arrive à l'Université Panthéon-Assas à Paris, où le vigile lui demande sa carte d'étudiant, alors qu'il ne vérifie celle d'aucun autre étudiant. Elle arrive en retard dans l'amphithéâtre où a lieu son premier cours et son professeur l'interpelle à ce sujet. Une altercation commence entre Neïla et le professeur Pierre Mazard.

Connu pour ses provocations et dérapages, le professeur n'hésite pas à se confronter à la jeune femme en la traitant de fille « vêtue de haillon », « issue de la diversité » et développant un « complexe de persécution » qui va étudier pendant trois mois avant d'abandonner. Cette confrontation a suscité une polémique de la part des étudiants qui ont filmé le professeur pour l'afficher sur internet. Pour redorer son blason et celui de l'école, le président suggère à Pierre Mazard de préparer Neïla au prestigieux concours d'éloquence qui se déroule chaque année.

Schéma actantiel n°1 : Première moitié du film

Suite à l'introduction du film, nous proposons de placer Pierre Mazard en position de sujet car c'est lui qui va recevoir une mission de la part du destinataire, le président de l'école. Cette mission consiste à rattraper son comportement inacceptable et à faire oublier la polémique engendrée en entraînant Neïla Salah pour le concours d'éloquence. Les destinataires sont plusieurs ; la réussite de la mission profitera au président, mais également au professeur Mazard, à l'école et aux étudiants puisque l'établissement profiterait d'une meilleure réputation. Pierre Mazard se retrouve opposant à lui-même car son comportement exécrationnel n'encourage pas la jeune femme à continuer, il la pousse à bout avec des commentaires racistes.

Lors de la deuxième séance, il s'en prend à elle en critiquant sa tenue vestimentaire qu'il qualifie « d'accoutrement de banlieusarde informe ». Il ajoute : « Quitte à ne pas porter la burka, autant bien s'habiller ». Neïla,

surnommée « Latifa » ou encore « Fatima » par ce détestable professeur, s'interroge sur les raisons qui le motivent à l'entraîner. Il répond simplement qu'il a peut-être décelé un talent chez elle et qu'elle mérite mieux que ce que son apparence donne à penser.

D'une certaine manière, toutes les autres personnes participant au concours sont des opposants puisque leur but est de remporter la victoire. Enfin, le président est un adjuvant de Pierre Mazard puisqu'il tente de calmer ses ardeurs et de l'aider à rétablir une bonne image. Neïla participe aussi à la bonne réalisation de la mission.

Schéma actantiel n° 2 : Seconde moitié du film

Lorsque Pierre Mazard commence à coacher Neïla, un deuxième schéma actantiel apparaît. Cette fois, la jeune femme prend la position de sujet. Pierre Mazard change de place et occupe celle du destinataire puisqu'il propose à Neïla de l'entraîner pour le concours, ce qui correspond donc à la quête. Les destinataires et les opposants restent inchangés par rapport au schéma actantiel précédent. Les aidants de Neïla sont ses amis, son petit ami et son mentor, Pierre Mazard qui se retrouve en position de destinataire, de destinataire, d'opposant et d'adjuvant. Malgré son caractère infect, c'est grâce à lui qu'elle s'améliore et qu'elle réussit. En adjuvant toujours, nous estimons que nous pouvons ajouter à cet actant sa force de détermination.

Schéma actantiel n°3 : Dernière partie du film

À la fin, Pierre Mazard doit passer devant le conseil de discipline qui déterminera si un renvoi est nécessaire ou non. Le schéma actantiel prend une toute autre forme. Neïla, en position de sujet, trahie par le professeur qu'elle pensait honnête avec elle, se réfugie chez son petit ami Mounir. Il prend la place du destinataire car il va donner une nouvelle quête à Neïla : sauver la réputation de Pierre Mazard, qui se trouve cette fois en position de destinataire. Mounir se retrouve aussi en adjuvant puisque c'est lui qui incite Neïla à ne pas abandonner, et qui la conduit jusqu'à l'école pour ne pas qu'elle arrive en retard. Les opposants sont toutes les personnes qui sont

contre Mazard : le rectorat, les étudiants et le conseil de discipline qui s'apprêtait à prendre des mesures strictes avant l'intervention de Neïla.

Ce dernier schéma ne fait aucune allusion à la trajectoire ascensionnelle de la jeune femme mais il nous semblait important de souligner la diversité des modèles existants dans ce film. Lors de la phase analytique, nous nous intéresserons uniquement aux deux premiers modèles.

1.3 C'est tout pour moi

Depuis toute petite, Lila et sa sœur sont passionnées par la danse. Leur père n'a jamais approuvé que leurs filles dansent, il avait prévu autre chose pour elles. Une fois adolescentes, elles sont entrées dans un club de danse hip-hop où elles ont créé leur propre groupe. Leur père les surprend en pleine battle de danse et leur interdit de recommencer mais elles continuent sans le lui dire. Dix ans plus tard, la passion de Lila est toujours bien présente, celle de sa sœur s'est estompée. Elle veut aller étudier à Paris pour y faire des études de commerces à l'université mais elle leur ment. En réalité, elle veut quitter Bruxelles pour la capitale française uniquement pour y passer des castings, des auditions et devenir danseuse professionnelle. Son père découvre la vérité et n'accepte pas. Pourtant, Lila part tout de même.

Schéma actantiel n°1 : Première moitié du film

Lila veut absolument percer dans le monde de la danse et elle est persuadée qu'aller à Paris est la seule solution pour y arriver. Dans le schéma actantiel de Greimas, elle détient la place de sujet mais également celle du destinataire puisqu'elle seule va se confier la mission de devenir une danseuse professionnelle. Elle se retrouve également destinataire puisque sa réussite lui permettrait de s'épanouir professionnellement et socialement. La première personne qui souhaite aider Lila est sa sœur, Malika. Lorsque son père, en position d'opposant, conteste sa décision, sa sœur prend sa défense en lui soumettant l'idée de la laisser partir.

Arrivée à Paris, elle passe son premier casting où elle est présélectionnée. Malheureusement pour elle, les désagréments commencent. D'abord, la police embarque sa voiture. Ensuite, elle arrive en retard à son audition et la

direction refuse de la laisser entrer. Elle n'a pas d'argent pour récupérer sa voiture. Elle se retrouve sans logement, sans travail et sans argent. Un adjuvant surgit dans sa vie à ce moment. Doum semble être un homme de confiance, il offre à Lila la possibilité de loger dans un appartement luxueux. Cet adjuvant va rapidement se transformer en opposant car Doum n'est en réalité qu'un arnaqueur. Lila a été victime d'une escroquerie suite à une usurpation d'identité. Elle se retrouve en détention provisoire dans une prison de femmes.

Schéma actantiel n°2 : Première partie de la seconde moitié du film

En prison, elle participe à un stage d'art dramatique. Elle se surprend à aimer faire rire son audience et son professeur, Fabrice. Elle prend également beaucoup de plaisir à regarder des DVD de spectacles humoristiques. Au dernier cours du stage, elle apprend que Fabrice est un ancien humoristique des stand-up shows. L'objet, représenté par la quête du sujet, n'est cette fois-ci plus la danse, mais le spectacle humoristique. Lila, après son échec en danse, songe à présenter des sketches. L'adjuvant, Fabrice, l'encourage à vivre ses rêves et à se battre pour les accomplir. Mais en opposant, nous retrouvons une fois encore son père qui l'attend à la sortie de la prison pour la ramener chez eux, en Belgique. Mais elle refuse de partir avec lui.

Schéma actantiel n°3 : Deuxième partie de la seconde moitié du film

Lila est toujours sujet et destinataire mais sa quête change. Elle veut devenir humoriste mais elle souhaite surtout prouver à son père qu'elle en est capable et qu'elle est capable de le rendre fier. Elle se jure de ne pas rentrer chez elle avant d'avoir réussi. Elle retrouve Fabrice, le prof d'art dramatique rencontré en prison. Il est de nouveau à la place de l'adjuvant mais il ne se contente pas de simples encouragements, il la coach. Ces sketches commencent à tenir la route et elle se fait repérer par le directeur du stand-up show qui lui propose un essai puis un contrat dans la troupe. Alors qu'elle pensait être intégrée dans la troupe, l'un d'eux lui vole ses vanes et les présente au public comme étant les siennes. Nous sommes ici face à un

opposant. Elle refuse de rester deux ans dans cette troupe et quitte Paris pour rejoindre Bruxelles et retourner vivre chez son père.

Finalement, Lila parvient à accomplir sa quête grâce à un actant qui était jusqu'à présent toujours à la place de l'opposant : son père. Il passe du côté des adjuvants, aux côtés de Fabrice, car il constate que sa fille n'est pas heureuse et que son bonheur se trouve sur scène à faire rire un public. Il vend sa plaque de voiture de taxi pour pouvoir racheter le contrat qui liait Lila et la troupe du stand-up pour qu'elle puisse être indépendante et monter son propre spectacle. Trois personnages s'ajoutent à la liste des adjuvants : les trois personnes avec qui elle travaillait au restaurant à Paris. Tous ensemble, ils préparent son spectacle au casino de Paris qui affiche complet. Son père est même là pour constater la réussite et le succès de sa fille.

2 Étude comparative des mécanismes de la structure narrative

Nous entamons à présent la comparaison entre les schémas actantiels présentés dans le point précédent. Notre objectif est de déceler les caractéristiques communes mais également les divergences afin de déterminer s'il est possible d'en conclure à un modèle narratif commun aux comédies mettant en scène l'ascension d'un transclasse. Tout d'abord, nous avons constaté que les trois comédies présentent toutes trois schémas actantiels différents selon l'évolution du personnage. Nous pouvons donc soumettre l'idée que la trajectoire d'un transclasse représenté au cinéma s'effectue en trois temps distincts.

Le premier schéma actantiel concernant Paula et Neïla est relativement identique malgré que leur position d'actant soit placée à un endroit différent. Nous retrouvons Paula en sujet et Neïla en adjuvant. La caractéristique commune provient de l'objet de la quête. En effet, Paula et Neïla se voient attribuer une mission qui ne résulte pas de leur volonté. Elles se retrouvent prises dans un engrenage qu'elles ne peuvent contester. Pour Lila, le premier schéma actantiel est quelque peu éloigné des deux autres car son objectif est issu de son désir personnel.

Le deuxième schéma, qui commence à se modifier à partir de la moitié du film, est pratiquement semblable aux trois héroïnes. À ce stade, elles se trouvent toutes en position de sujet. La quête a changé et est un besoin ressenti par le sujet. Paula souhaite passer le concours de chant, Neïla convoite la finale du concours d'éloquence et Lila a l'ambition de devenir humoriste, et non plus danseuse comme dans le premier schéma. Leur mission a donc considérablement évolué. Leur guide est un adjuvant sauf dans le cas de Neïla où l'ambiguïté du comportement de son professeur contraint à le positionner dans les deux catégories : adjuvant et opposant. Deux héroïnes sur trois ont des opposants faisant partie de leur famille. Effectivement, Paula et Lila ne sont, dans un premier temps, pas soutenues par leurs parents. Ils s'opposent radicalement à ce que leur enfant atteigne son but. La famille de Neïla est discrète, voire absente, dans le film et ne s'oppose pas à ses études ni à sa participation au concours d'éloquence. Dans les trois schémas, nous remarquons que les adjuvants sont constitués des amis et d'un professeur.

Enfin, le dernier schéma évolue encore dans les trois situations. Le milieu familial, qui occupait une place d'opposant ferme, se transforme en adjuvant. Les parents de Paula et le père de Lila aident leur enfant dans l'accomplissement de sa mission afin de le rendre épanoui. La quête de deux des personnages est à nouveau modifiée. Neïla et Lila en reviennent à un objet ne leur profitant pas directement. Elles s'imposent une quête qui, finalement, n'est plus l'ascension sociale, mais plutôt le désir de devenir adjuvant aux personnes qui l'ont été pour elles. Neïla veut aider son professeur devant le conseil de discipline et Lila n'a qu'une idée en tête : rendre fier son père.

En conclusion, nous pouvons regrouper un ensemble de caractéristiques communes liées aux schémas actantiels des comédies belges et françaises. Nous constatons que l'ascension des personnages se déroule en trois parties spécifiques. Le schéma évolue en même temps que son personnage, sa quête, ses adjuvants et ses opposants. Les actants qui prennent place dans le modèle de Greimas entretiennent des rapports les uns avec les autres et permettent de les distinguer de tous les autres personnages. L'analyse des

schémas nous prouve la théorie de Gardies selon laquelle les personnages sont amenés à changer de place dans la structure globale du modèle ou peuvent y être placés à plusieurs reprises. Nous l'avons vu, les personnages des trois comédies ne cessent de se renouveler et de se repositionner dans le schéma.

Nous pouvons donc retenir que l'évolution du transclasse s'accomplit en trois phases. Dans la première, il n'a pas encore conscience des mondes qui l'entourent et qui pourraient le satisfaire. Sa quête est donc détournée de son objectif final. Cette quête varie et se modifie selon ses émotions et les rencontres qu'il va effectuer. Nous concluons également que l'objet de la quête du personnage transclasse change au minimum deux fois sur sa trajectoire : la première est imposée au sujet, tandis que la seconde est la traduction d'un désir véritable de réussite et d'accomplissement de soi. Une troisième quête peut apparaître en fin de parcours. Finalement, nous avons relevé que le milieu familial se trouve généralement en position d'opposant mais qu'un renversement apparaît dans la dernière phase de la trajectoire du transclasse et prend possession de la place d'adjuvant. Notre première hypothèse sur une structure globale similaire pour chaque class-passing se confirme grâce à ces analyses. Malgré les divergences entre les comédies, celles-ci rassemblent des attributs équivalents qui se soumettent à une certaine conformité.

Chapitre 2 : Analyse du personnage selon Gardies et Jaquet

1 Phase descriptive et analytique

1.1 La famille Bélier

Le premier critère de la grille à appliquer est *les traits physiques, la voix et la gestuelle*. Paula, le personnage principal, est une adolescente de 15 ans. Physiquement, elle a les cheveux longs, raides et blonds. Elle est de taille et de corpulence moyenne. Elle semble peu sûre d'elle puisqu'elle est toujours dans une position recroquevillée et les épaules baissées. Elle a une voix plutôt fragile et basse. Ces données sont valables pour la première moitié du film.

La seconde moitié du film présente une héroïne plus souriante et plus confiante. Elle prend pleine possession de sa voix et nous découvrons, contrairement à la première partie, une voix puissante.

Pour le deuxième critère, *les attributs du personnage*, nous constatons que Paula a les cheveux en bataille et porte des vêtements ternes (habits sombres, démodés et trop larges).

Nous observons un léger changement lors de l'autre moitié du film où Paula fait des efforts pour la coiffure. Elle est mieux habillée et plus féminine, elle fait par exemple des chignons et porte des robes.

Concernant *les actes et actions*, le troisième critère de la grille, qui peut également se traduire par les traits de caractère, nous remarquons un personnage très jeune certes, mais avec une force de caractère impressionnante. Elle se montre protectrice envers les siens, serviable, courageuse, dévouée, réfléchie, timide et attentionnée. Elle peut également être arrogante, notamment à l'école lorsqu'elle s'endort en cours et se fait remarquer par son professeur et les autres élèves, ou sur le marché lorsque le maire s'attaque à sa famille.

Le milieu d'origine est un milieu populaire et agricole. Les premières minutes du film plantent le décor puisque nous pouvons visionner une première séquence dans la ferme familiale, au milieu de champs agricoles, dans laquelle Paula et son père assistent à la naissance d'un veau. Leur maison est jolie et présente des attributs tels que des tapisseries murales fleuries, des guirlandes lumineuses le long de l'escalier, des meubles anciens, une décoration assez chargée et vieillotte. Nous ressentons également une ambiance familiale chaleureuse.

Lors de la première moitié du film, aucune *ambition* ne semble apparaître chez Paula. À seulement 15 ans, elle n'imagine pas d'autre monde que celui dans lequel elle se trouve. Elle vit principalement pour ses parents, sans se demander ce qu'elle désire réellement. Son monde se limite à l'école et à la ferme, elle n'imagine pas qu'elle puisse vivre une autre vie.

Dans ce cas, comment pouvons-nous imaginer qu'un individu puisse être amené à changer de classe sociale s'il n'a pas connaissance de l'existence d'autres classes ? Le cas de Paula ressemble inévitablement à celui d'Annie Ernaud, fille issue du milieu populaire, ne désirant aucun autre mode de vie que le sien. En ce qui la concerne, c'est le modèle scolaire qui l'a guidée et l'a incitée à sortir de la conformité. Paula applique « la morale du troupeau », notion de Nietzsche, en suivant le fonctionnement professionnel et social de ses parents.

Son désir de succès ne se manifeste que dans l'autre moitié du film qui lui ouvre des possibilités, notamment lorsque son professeur de chant lui décèle un talent et lui propose de réaliser un duo avec Gabriel. La jeune fille se met à rêver à d'autres horizons. Son ambition n'apparaît clairement que lorsque son prof lui soumet l'idée de participer au concours de la maîtrise de radio France et, si elle réussit, d'aller vivre à Paris pour y étudier avec les meilleurs professeurs de chant du pays. Dès cet instant, son désir d'étudier à Paris n'a pas cessé de s'accroître. Tel que l'avait souligné Chantal Jaquet, plus l'enjeu est important, plus l'implication et la motivation de l'individu concerné seront fortes, son seul objectif étant la réussite. Elle s'est rendue jour après jour chez son professeur afin de s'entraîner et de répéter. Il lui a

donné confiance et l'a stimulée jusqu'au spectacle de l'école et ensuite, jusqu'au concours. Nous ne retrouvons pas de recherche de la gloire chez Paula, simplement une ambition personnelle qui la persuade de se défaire de son environnement quotidien. Notre cadre théorique indiquait que l'ambition seule n'était pas un facteur explicatif suffisant à ce détachement de classe. En effet, l'ambition de Paula n'est pas suffisamment imposante pour lui permettre d'atteindre l'ascension. C'est précisément pourquoi les modèles et les mimétismes interviennent dans le processus.

Il n'existe pas d'ambition sans imitation ou représentation d'un modèle fictif ou réel. Qu'il s'agisse du milieu parental ou d'un autre, le transclasse reproduit incontestablement toujours un modèle. Paula a d'abord reproduit le cadre familial, puisqu'elle ne voyait aucune autre alternative. Elle s'occupe des tâches quotidiennes liées à la ferme. Elle nettoie les enclos, remet du foin, nourrit les animaux, traite les vaches, etc.

Paula effectue un mimétisme à l'école lorsqu'elle et sa meilleure amie doivent choisir une pratique artistique, en plus de leurs cours traditionnels. Gabriel, celui dont Paula est secrètement amoureuse, choisit d'intégrer la chorale. Pour se retrouver avec lui, Paula sélectionne ce même cours et entraîne Mathilde avec elle. Le professeur va devenir son coach et son exemple. Il est sa référence première en matière de chant, celui à qui elle fait toute confiance pour l'aider à s'épanouir socialement.

L'ambition, les modèles et les mimétismes, n'étant toujours pas satisfaisants comme explication du processus du transclasse, Chantal Jaquet a poursuivi ses recherches et a élargi le champ d'influences aux affects et aux rencontres susceptibles de modifier le comportement d'un individu.

Concernant *les affects*, Paula se retrouve tiraillée entre deux sentiments : son souhait d'aller à Paris et la culpabilité qu'elle ressent vis-à-vis de sa famille. Lorsqu'elle décide d'avouer à ses parents ce qui l'occupe chaque jour, c'est-à-dire les répétitions chez son professeur, elle sent un énorme sentiment de culpabilité l'envahir. Paula se retrouve en conflit avec sa famille qui ne comprend pas son envie de chanter et d'étudier à Paris. Plusieurs

altercations familiales éclatent, ses parents finissent même par se disputer entre eux, la situation semble se détériorer, ce qui commence à provoquer une souffrance chez Paula. Suite à une énième querelle, au cours de laquelle Gigi Bélier remet en question ses capacités à être une bonne mère et à transmettre à sa fille les valeurs de la famille, Paula abandonne tout, envahie par le sentiment de culpabilité et de trahison. Elle reprend sa vie telle qu'elle l'était au début du film et les liens familiaux se renouent. Cependant, lorsque Gabriel lui demande de reprendre leur duo, elle ne peut s'empêcher d'accepter.

Ces séquences nous prouvent à quel point les affects ont un rôle considérable dans la transition d'une classe à une autre. Les émotions ressenties par Paula influencent toute sa façon d'agir. Son comportement varie en fonction d'affects joyeux qui la transportent vers le haut, mais également d'affects négatifs qui l'amènent à faire marche arrière lorsque la souffrance est trop importante pour elle et aussi pour les membres de sa famille. Les affects sont pourvus d'un pouvoir d'influence sur les agissements d'un individu mais les rencontres le sont tout autant.

Gabriel est une *rencontre* importante de ce film. C'est en l'imitant et en le suivant au cours de la chorale qu'elle a appris à faire sa connaissance et qu'ils ont pu partager leur passion commune pour le chant. La deuxième rencontre essentielle, qui va enclencher l'ambition de Paula, est celle avec Monsieur Thomasson, le professeur de la chorale. Il devient son mentor et son guide. Lui, qui n'a pu réaliser son rêve, va inciter la jeune Paula à croire en son talent, sa force et ses aptitudes pour qu'elle puisse atteindre son, voire leur, but.

Ces rencontres ont permis à Paula de s'ouvrir à un autre univers, le monde culturel, plus précisément celui de la musique. Didier Éribon a vécu une situation similaire lorsqu'il s'est attaché à l'un de ses camarades de classe. Cependant, son but était de lui ressembler. Paula ne souhaite ni ressembler à Gabriel ni à son professeur. Mais nous ne pouvons nier qu'ils ont eu leur part d'influence dans les choix de Paula. L'attachement affectif a suscité chez elle l'envie de franchir les portes d'un nouveau monde.

Le désir d'un individu de quitter sa classe sociale peut être provoqué par une souffrance issue d'une contrariété émanant dans la classe sociale ou dans la famille. Ce malaise ressenti par Paula est apparu lorsqu'elle a remarqué qu'elle ne cherchait pas la même vie que celle de ses parents. Ils l'ont pourtant éduquée pour qu'elle s'aligne aux normes de leur milieu mais Paula a tout de même décidé de s'en éloigner.

La place et le rôle du milieu s'est présenté également en deux temps. D'abord, lorsque Paula annonce sa vocation pour le chant et le concours qui pourrait lui permettre de s'installer à Paris, ses parents se sentent trahis. Ils refusent d'accepter que leur fille pourrait partir. Ils considèrent cela comme une sorte d'ironie du sort puisqu'eux sont sourds et que leur fille chante. Suite à cette annonce, l'ambiance familiale est glaciale. Lorsqu'ils lui adressent la parole, ce n'est que pour lui faire des reproches.

La désapprobation de ses parents n'a pas favorisé le processus de Paula en tant que transclasse. La théorie nous apprend que, dans certains cas, le mépris de la famille encourage au contraire, l'individu à poursuivre sa trajectoire. Pour notre héroïne, la situation est différente car les critiques de sa famille l'empêchent d'avancer.

Mais lorsqu'ils assistent au spectacle de l'école et admirent leur fille chanter, Rodolphe ressent toute l'importance que cela a pour son enfant. Le lendemain matin, son père la réveille très tôt et la famille prend la route vers Paris pour le concours. Eux qui étaient opposés à ce que leur fille chante ont finalement accepté son choix et on même décidé de l'encourager. Paula passe le concours avec succès. À la fin du film, nous voyons Paula, de retour chez elle, en train de boucler sa valise. Elle fait ses aurevoirs à sa famille et monte en voiture avec Monsieur Thomasson.

La surdité de leurs parents établit des barrières entre les responsabilités de Paula et ses projets. Elle est dans l'obligation de gérer la ferme, les appels téléphoniques, les rendez-vous chez le médecin, la vente de fromage au marché, les reportages télévisés, elle est la traductrice de la famille dans toute les situations. Ce handicap constitue un *obstacle* à son ascension

sociale car lorsque l'opportunité de participer au concours surgit, les premières pensées de la jeune fille vont à sa famille, se rappelant ses obligations envers elle.

Dès lors, nous considérons que Paula est effectivement un transclasse. Celui-ci remplit les conditions citées par Chantal Jaquet. Chaque motif de non-reproduction expliqué dans son ouvrage se retrouve dans son personnage.

1.2 Le Brio

Neïla Salah est une jeune femme d'origine arabe. Physiquement, elle a donc la peau basanée, des cheveux noirs ondulés, est de taille moyenne et de corpulence fine. Elle s'exprime dans un langage familier et utilise des expressions de banlieue quand elle s'adresse à ses amis d'enfance. Elle porte des vêtements de sport, elle ne se coiffe pas et ne se maquille pas. Nous irions même jusqu'à affirmer qu'elle a l'allure d'un garçon manqué.

Lors de la seconde partie du film, elle présente des *traits physiques* plus raffinés. Elle s'habille mieux avec plus de féminité. La grande différence est remarquable au niveau de son langage. Coachée pour le concours d'éloquence, elle apprend à utiliser du vocabulaire soutenu, à argumenter et à articuler.

Les *traits de caractère* de Neïla ont été constants durant toute la durée du film. Elle a un fort caractère et une forte personnalité. Elle ne se laisse pas faire et s'emporte rapidement. Elle est également très souriante et a beaucoup d'humour.

Nous n'en apprenons pas beaucoup sur son *milieu d'origine*. Nous n'avons connaissance que de son lieu de naissance, Créteil, en France. Elle habite avec sa mère dans un appartement de banlieue. Sa mère est souvent absente le soir mais elles ont une bonne relation mère/fille. Nous remarquons aussi, le temps d'une scène, sa grand-mère lors d'un dîner entre les trois femmes. Elle n'a visiblement pas de frère ni de sœur et aucune information sur son père n'est révélée.

L'ambition première de Neïla est de réaliser des études en droit afin de devenir avocate. Participer au concours d'éloquence est surtout l'ambition du président pour revaloriser l'image de l'université. Elle est déterminée pour obtenir son diplôme mais elle est également motivée par le concours auquel elle prend goût, victoire après victoire.

Son ambition n'apparaît pas comme ce que Julie Hermans écrivait, « un désir ardent de succès ⁷² ». D'autant plus, Chantal Jaquet disait que l'ambition avait toutes les capacités pour estomper les doutes, les craintes et les remises en question pouvant entraver la trajectoire du transclasse. Or, dans le cas de Neïla, nous constatons le contraire. Quand la jeune femme a commencé à ressentir un changement de comportement envers ses amis, elle a été envahie de remords. Par conséquent, elle a souhaité tout abandonner, ne se sentant pas à sa place. Son ambition n'a pas eu le pouvoir de dissiper ses peurs.

Les *modèles et mimétismes* sont complexes à définir. Le modèle familial ne sait pas être observé puisque presque aucune scène du film n'est tournée dans le milieu familial. Nous éprouvons des difficultés à déterminer le point de départ de son ambition de réaliser des études et de devenir avocate. Nous émettons un doute quant à l'influence du milieu familial. Très peu d'informations nous sont révélées à ce sujet. Ni sa mère, ni sa grand-mère n'ont réalisé des études. Nous n'avons pas connaissance des antécédents qui pourraient indiquer si l'un des membres de sa famille, qui n'est pas évoqué dans le film, étudiait à l'université et lui aurait donné l'envie et la motivation d'y étudier également. Nous n'avons à notre disposition aucun élément à propos du milieu scolaire qui aurait pu inciter la jeune femme à reproduire les agissements de l'un ou l'autre ami. Nous restons donc en retrait par rapport au motif déclencheur de cette ambition.

Par contre, lors de la seconde partie, elle participe au concours d'éloquence et remporte la victoire, tour après tour. Sa seconde ambition, gagner la finale, provient de l'imitation du modèle scolaire. Nous avons déduit qu'être

⁷² Hermans Julie et al., op.cit, pp. 43-70.

entraînée par son professeur a produit chez elle une sorte de mimétisme. Elle ne souhaite pas lui ressembler mais elle s'instruit et emploie ce qu'il lui apprend pour ses éloquences.

Neïla est prise pour cible par son professeur dès son premier jour à l'université où elle doit faire face aux injures et propos racistes à son égard. Lors du premier tour du concours d'éloquence, elle se fait également insulter par son adversaire. Elle ne se laisse pas abattre malgré ces critiques qui la blessent et l'exaspèrent. Les *affects* joyeux sont représentés par l'amitié qu'elle éprouve envers ses amis et l'amour envers son petit ami qui occupent une place importante dans sa vie.

Les affects négatifs tels que la tristesse et la colère apparaissent plus tard dans le film. La tristesse survient quand son petit ami, Mounir, se vexe suite à une phrase qu'il n'a pas bien exprimée en français et pour laquelle elle le reprend et le corrige. Il lui reproche de ne plus être la même personne depuis qu'elle est à l'université. Ils restent plusieurs jours sans s'adresser la parole. En même temps, elle apprend que le coaching de Mazard n'était en réalité qu'une ruse pour rétablir sa réputation avant son passage devant le conseil de discipline. Alors qu'elle s'était attachée à lui, elle s'effondre lorsqu'elle apprend la vérité. Elle se sent utilisée et trahie et cela engendre une terrible souffrance.

Toutes ces émotions ont eu des répercussions sur son ascension sociale. En effet, il s'agit de « modifications physiques et mentales qui ont un impact sur le désir de chacun (...) ⁷³ » entraînant des effets immédiats sur la réussite.

Elle retrouve d'ailleurs Mounir pour chercher du réconfort, elle lui avoue avoir été « nulle », et ne pas se sentir à sa place. Mais il ne la laisse pas abandonner car elle a beaucoup appris, beaucoup donné et ce prof l'a rendue meilleure. Les affects positifs reprennent le dessus à la fin du film lorsque tout le monde se réconcilie. La fin du film met en scène Neïla quelques

⁷³ Jaquet Chantal, op.cit., p.64

années plus tard. Elle est devenue avocate, nous en concluons donc qu'elle a obtenu son diplôme.

La *rencontre* qui a chamboulé toute l'histoire et la vie de Neïla est celle avec le professeur Mazard. Ils passent la plupart de leur temps ensemble, ils apprennent à s'approprier l'un l'autre jusqu'à ce que l'apprentissage se termine par une belle amitié entre deux personnes radicalement opposées.

Comme Moine l'avait déterminée en examinant *Bienvenue chez les Ch'tis*, la rencontre invraisemblable entre deux personnages différents créant un lien d'amitié inexplicable est l'une des caractéristiques semblables des comédies. Les rapports de domination et la question de la race sont des notions à approfondir car, comme vu précédemment, « la comédie est capable d'exprimer un mouvement vers le renouveau et (...) une volonté de briser des tabous ⁷⁴ ».

Ses amis et sa famille ne lui ont jamais reproché d'aller à l'université ou de participer au concours d'éloquence. Le seul moment où son *milieu* reprend le dessus est lorsqu'elle commence à douter d'elle et qu'elle craint de changer. Mais ses amis la soutiennent, la rassurent et l'encouragent à poursuivre.

Ses origines n'ont pas facilité son parcours et nous retrouvons là *l'obstacle* principal à sa réussite. D'abord persécutée par son prof aux paroles racistes, puis par ses adversaires lors du premier tour du concours. Cet obstacle n'a été rencontré que lors de la première moitié du film.

Les injures racistes s'estompent en seconde partie mais un autre obstacle vient entraver sa trajectoire. Alors qu'elle enchaîne les victoires au concours et qu'elle s'apprête à représenter son université en finale, elle apprend le pacte conclu entre le président et son professeur.

Cette trahison l'attriste au point d'abandonner le concours. Si près du but, elle laisse tout tomber car elle refuse d'être « l'amende honorable » de

⁷⁴ Vincendeau Ginette, « Brigitte Bardot, ou le « problème » de la comédie au féminin », Cinémas, 2012, pp.13-34, p.15

Pierre Mazard. Elle a travaillé dur pour arriver jusqu'à la finale mais la tristesse et la colère l'ont submergée et l'ont empêchée de participer au dernier tour. Nous pouvons donc considérer que ses émotions construisent des barrières à son ascension sociale.

Le passage d'une classe à une autre est moins explicite que dans l'exemple précédent. Neïla n'éprouve aucun mal-être provenant de sa classe sociale et personne ne s'interpose à sa réussite. Le class-passing est donc moins perceptible dans cette comédie mais nous considérons qu'elle remplit tout de même les critères de la non-reproduction. Neïla a le rêve de devenir avocate et le fait de participer au concours d'éloquence lui apporte du vocabulaire soutenu, une bonne gestuelle et posture et l'art d'argumenter et de convaincre. Elle est issue d'un milieu défavorisé et va réussir à grimper les échelons jusqu'à obtenir le métier dont elle rêve : être avocate. Elle s'est élevée socialement grâce à ses affects et ses rencontres, c'est pourquoi nous la considérons comme une transclasse. Cependant, il serait intéressant d'étudier les rapports de domination concernant la question de la race. Faire intervenir cette notion approfondirait le cas des transclasses d'origine étrangère.

1.3 C'est tout pour moi

Lila Benamar a 25 ans et est une belle jeune femme d'origine algérienne. Elle est féminine alternant sa garde-robe entre vêtements de sport, amples et colorés pour la danse et vêtements chics avec talons hauts pour les occasions plus spéciales. Elle a les cheveux noirs ondulés, est de taille moyenne et de corpulence fine. Malgré son apparence féminine, elle a les attitudes d'un garçon manqué.

Au début du film, elle donne l'impression d'être une fille prétentieuse, arrogante, vulgaire et têtue. Dans la seconde partie, elle se montre beaucoup plus sensible, drôle et déterminée.

Elle vit dans un petit appartement de Bruxelles avec son père et sa sœur. Son père n'est pas fortuné, il est chauffeur de taxi et travaille la nuit pour

gagner plus et pouvoir acheter sa plaque de taxi. Ses filles possèdent d'ailleurs peu de biens matériels.

Au niveau de l'ambition, celle-ci apparaît à trois reprises. Sa première motivation à vouloir changer de vie survient lorsqu'elle est déterminée à devenir une brillante danseuse professionnelle. Suite aux castings, tournages et jobs désastreux, sans oublier son séjour en prison, elle abandonne la danse et se tourne vers un nouvel objectif : intégrer la troupe du stand-up show et devenir une grande humoriste. Les débuts sont difficiles mais elle n'abandonne pas car sa réelle ambition est de montrer à son père qu'elle a l'étoffe d'une battante et qu'elle peut y arriver. Le rendre fier est sa motivation première.

Il n'y a aucune confusion possible, le personnage de Lila désire la réussite, la gloire et la célébrité. Pendant vingt ans, elle a rêvé de s'épanouir professionnellement dans la danse sans jamais y renoncer. Son ambition est si forte qu'elle l'amène à s'arracher à son milieu malgré la souffrance qu'elle engendre. Elle s'est lancée corps et âme dans sa quête en refusant de se conformer aux normes de son milieu familial.

Les modèles et mimétismes qui l'ont poussée à vouloir devenir danseuse sont les clips vidéos qu'elle regardait avec sa sœur quand elle était enfant. Elle a imité les pas de danse de ces clips et des groupes de jeunes qui dansaient dans un gymnase. Chantal Jaquet explique la non-reproduction par les imitations du modèle familial ou du modèle scolaire. Or dans ce cas, ni l'un ni l'autre n'ont dirigé Lila vers la danse. Par contre, elle reproduit un mimétisme quand elle commence à s'intéresser aux spectacles humoristiques. L'envie de devenir humoriste s'est déclenchée en prison lors du stage d'art dramatique et des DVD qu'elle regardait. Elle était sous l'influence de son professeur, ancien humoriste, à qui elle voulait ressembler.

Le modèle familial n'a joué aucun rôle dans cette ascension. D'ailleurs, sa sœur a reproduit le modèle parental et a toujours fait ce que son père attendait d'elle. Nous aurions aimé approfondir cette notion pour

comprendre comment des individus de la même famille et du même milieu peuvent prendre des directions et des décisions aussi contrastées. Mais nous avons préféré nous concentrer sur les caractéristiques propres au transclasse.

Durant sa trajectoire, Lila a connu, ce que nous appelons communément, « l'ascenseur émotionnel ». Lorsque tout semblait bien se passer pour elle, un événement inattendu venait s'interposer entre elle et son rêve. Elle a d'abord connu une intense solitude lorsqu'elle est partie à Paris. Elle a dû dormir dans sa voiture et se contenter de travailler dans des clips à moitié nue ou en costume de cochon dans un magasin alimentaire. Ce n'était ni ce qu'elle espérait, ni ce à quoi elle s'attendait. Elle s'est ensuite retrouvée en prison. Elle s'est longtemps sentie incomprise, seule et envahie par la tristesse et la culpabilité.

Les affects joyeux sont aussi intervenus. Par exemple lorsqu'elle s'est liée d'amitié avec les détenues de la prison, les employés avec lesquels elle travaillait ou encore Fabrice, l'animateur du stage d'art dramatique. L'affect le plus important de tous est l'amour qu'elle ressent pour sa famille car il constituait sa force.

La transition d'une classe sociale à l'autre s'est réalisée par tous les affects qu'elle a pu ressentir. La combinaison des émotions positives et négatives exercent une influence considérable sur le comportement. De plus, son attachement affectif pour Fabrice l'aide à franchir les portes d'un monde dans lequel elle pouvait enfin se sentir heureuse. Didier Eribon avait vécu une situation similaire suite à son attachement pour un garçon de sa classe qui l'avait guidé à s'ouvrir au monde culturel.

La relation avec son père est conflictuelle. Ils ne se comprennent pas, se disputent mais finissent toujours par se réconcilier. Omar Benamar souhaite le meilleur pour ses filles, d'autant plus depuis que sa femme est décédée et qu'il lui a promis de veiller à ce que leurs filles soient heureuses. Il ne considère pas le départ de Lila comme une trahison mais il ne veut pas de cette vie pour sa fille et préfère l'oublier. Après plusieurs tentatives de renouer contact, ils coupent les ponts. Lila n'était pas épanouie dans son

milieu, elle éprouvait le besoin de réaliser de grandes choses et rendre son père fier. Cependant, tout le parcours qu'elle a dû traverser a provoqué le contraire, rendant son père, et elle-même également, malheureux. Malgré cela, elle avait décidé de prendre son destin en mains, même si pour cela elle avait dû briser le cœur de son père et le sien. Avant d'atteindre son but, elle a ressenti une grande souffrance de ce qu'elle provoquait comme réaction dans sa famille.

2 Étude comparative des personnages transclasses

En comparant toutes les données récoltées grâce à la grille d'analyse, nous pouvons en tirer quelques conclusions. Nous avons repéré des éléments spécifiques à un personnage transclasse.

Tout d'abord, les trois personnages sont issus de milieux populaires, leurs conditions de vie sont parfois difficiles et plus pénibles que celles de milieux bourgeois. Ensuite, les trois héroïnes partagent des situations semblables, notamment en ce qui concerne leur ambition. Nous avons décelé différentes phases, détaillées dans les schémas actantiels, dans lesquels celle-ci est en constante évolution au cours du processus de non-reproduction et se modifie à deux ou trois reprises.

Le milieu familial est, dans deux cas sur les trois, en incompréhension, voire en désaccord, avec les choix du transclasse. Dans le cas de Paula, la souffrance qu'elle causait à sa famille a provoqué un sentiment de culpabilité si fort qu'elle a refusé de poursuivre ses projets. Peut-être aurait-elle réellement tout abandonné si ses parents n'avaient jamais accepté sa volonté. Mais grâce à leur consentement, elle a pu réaliser son rêve. À l'inverse, et comme nous l'avons vu dans le cadre théorique, la colère du père de Lila ne provoque chez elle qu'une ambition encore plus forte. Cependant, une similitude demeure dans le fait que les parents vont finalement encourager leur enfant, quitte à devoir se sacrifier et accepter sa perte.

Le milieu scolaire joue un rôle important car, comme nous le constatons dans deux des comédies, il est le point de départ et l'élément déclencheur du

mimétisme. Les décisions du transclasse ne sont donc jamais réellement objectives et conscientes. Il s'agit souvent de reproduction inconsciente provoquée par une personne ou une émotion. En effet, nous considérons que les affects et les rencontres constituent le facteur explicatif le plus plausible et le plus influenceur de l'ascension sociale d'un transclasse. Nous l'avons appris lors du visionnage, toutes les émotions ressenties par le personnage principal ont aidé, de près ou de loin, à l'accomplissement de son objectif final.

En définitive, notre seconde hypothèse se confirme également. Le personnage transclasse se construit grâce à un ensemble de critères définis. Doté d'une forte ambition, il imite un modèle ou un milieu spécifique. Il est guidé par ses sentiments et inspiré par ses rencontres. Cependant, il est en perpétuel tiraillement entre son environnement d'origine et celui qu'il voudrait atteindre.

Le milieu familial est, dans deux cas sur les trois, en incompréhension, voire en désaccord, avec les choix du transclasse. Dans le cas de Paula, la souffrance qu'elle causait à sa famille a provoqué un sentiment de culpabilité si fort qu'elle a refusé de poursuivre ses projets. Peut-être aurait-elle réellement tout abandonné si ses parents n'avaient jamais accepté sa volonté. Mais grâce à leur consentement, elle a pu réaliser son rêve. À l'inverse, et comme nous l'avons vu dans le cadre théorique, la colère du père de Lila ne provoque chez elle qu'une ambition encore plus forte. Cependant, une similitude demeure dans le fait que les parents vont finalement encourager leur enfant, quitte à devoir se sacrifier et accepter sa perte.

V. Conclusion

En conclusion, nous commencerons par répondre à nos hypothèses et à notre problématique de départ. En effet, nous nous interrogeons sur la manière dont le cinéma représente des personnages transclasses dans les comédies belges et françaises. Nous avons émis deux hypothèses. La première concernait l'exploitation d'un schéma actantiel pour élaborer le parcours du personnage changeant de classe sociale. Nous supposons que les comédies se construisaient sur un modèle actantiel relativement similaire. Cette hypothèse s'est confirmée lors de l'étude comparative des mécanismes narratifs des comédies sélectionnées. En effet, celles-ci opèrent selon un fonctionnement plus ou moins identique. Nous distinguons à chaque reprise trois schémas actantiels distincts, ce qui prouve l'évolution de l'histoire et des différents actants.

Nous avons remarqué plusieurs similarités dans les modèles actantiels et nous pouvons nous en référer pour caractériser le schéma narratif d'un récit de *class passing*. Le parcours du transclasse représenté au cinéma s'exécute en trois phases. Nous distinguons donc des schémas présentant l'évolution du transclasse. Dans un premier temps, nous constatons que la quête n'est pas l'objet d'une volonté personnelle. À ce stade, le transclasse n'a pas encore conscience des mondes qui l'entourent, il ne se projette donc pas en dehors de sa classe sociale d'origine. La quête commence à évoluer et à devenir une réelle ambition dans le deuxième schéma, qui correspond approximativement à la moitié du film. Un souhait d'ascension sociale apparaît mais se modifie en fonction des affects et des rencontres du personnage principal. Nous décelons donc au minimum deux quêtes différentes dans le parcours d'un transclasse. La première lui est imposée, tandis que la seconde est la traduction d'un désir véritable de réussite et d'accomplissement de soi. Une autre similitude s'expose au niveau du milieu familial. Deux cas sur les trois présentent la famille en position d'opposant et lors du troisième schéma, elle devient adjuvante.

Malgré les divergences entre les comédies, celles-ci rassemblent des attributs équivalents qui se soumettent à une certaine conformité.

Notre seconde hypothèse, selon laquelle nous imaginions que le transclasse remplissait une série de critères définis, s'est également révélée exacte grâce à l'application de la grille d'analyse.

La condition première pour mettre en scène un personnage transclasse est de le présenter en début de film dans une classe sociale populaire. Son ambition est un facteur déterminant dans son parcours, c'est elle qui l'incite à la non-reproduction du milieu d'origine.

Un autre critère qui se distingue plus que les autres est celui des affects et des rencontres. Des sentiments tels que la joie, la honte, la colère, la culpabilité ont un rôle influent sur la manière d'agir du transclasse. Ce sont eux qui déterminent quelle direction le transclasse va emprunter. En revanche, leur impact sur le comportement d'un personnage n'est pas forcément toujours identique. Dans un cas, la culpabilité aura la capacité de motiver le transclasse, tandis que dans d'autres, cela ne constituera qu'un frein à son ascension.

Concernant les attributs du personnage, une ressemblance apparaît concernant le caractère des transclasses. Il s'agit toujours de caractère fort, parfois arrogant. Leur force de détermination leur donne la motivation et le courage dont ils ont besoin pour réussir.

Finalement, nous affirmons que le cinéma a recours à deux procédés pour représenter un transclasse : un modèle narratif de base et une série de critères de personnage déterminés.

D'autres pistes peuvent être étudiées pour approfondir les différentes notions abordées. Nous trouverions intéressant de prendre en considération les rapports de domination, la question de la race et du genre. Une autre piste que nous pensons intéressante serait d'analyser la différence de parcours entre des frères et sœurs issus du même milieu, élevés dans les mêmes conditions mais ayant des parcours radicalement opposés comme c'est le cas pour deux comédies sur les trois observées. Au cours de nos recherches, nous avons appris que le réalisateur du film *Le Brio*, Yvan Attal, a voulu mettre en scène sa propre histoire. Il est lui-même issu d'un milieu

populaire et a franchi les obstacles pour devenir acteur et réalisateur. Nous trouvions cet aspect captivant à analyser.

Toutes les recherches et analyses réalisées au cours de cette étude nous amènent à nous demander si le fait d'être un transclasse ne constitue pas l'existence d'une classe sociale à part entière. Partageant les mêmes conditions de vie, les mêmes valeurs et attitudes et des parcours d'ascension sociale relativement identiques, ne pouvons-nous pas considérer qu'une nouvelle classe se distingue pour y inclure tous les individus ayant réalisé un changement de classe sociale ?

VI. Bibliographie

Bourdieu Pierre, « À propos de la famille comme catégorie réalisée », in: *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 100, décembre 1993, pp. 32-36.

Bourdieu Pierre, « Espace social et genèse des "classes". », In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 52-53, juin 1984. Le travail politique. pp. 3-14.

Éribon Didier, « La société comme verdict », Paris, Flammarion, Champs essais, 2014, 280p

Ethis Emmanuel, « Sociologie du cinéma et de ses publics », 3^e édition, éditions Armand Colin, Paris, 2014, 128p.

Gardies André, « Le récit filmique », Hachette Supérieur, 1993, 155p

Greimas A. J. (1967) La Structure des actants du récit, *Word*, 23:1-3, pp. 221-238.

Hermans Julie et al., « L'entrepreneur ambitieux : état des lieux et perspectives », *Revue de l'Entrepreneuriat* 2013/1 (Vol. 12), p. 43-70.

Jaquet Chantal, « Les transclasses ou la non-reproduction », Paris, Puf, 2014, 238p.

Jouve Vincent, « Pour une analyse de l'effet-personnage » In: *Littérature*, n°85, 1992. Forme, difforme, informe. pp. 103-111.

Kaës René, « L'affect et les identifications affectives dans les groupes », *Champ psychosomatique*, vol. no 41, no. 1, 2006, pp. 59-79.

Lautman Jacques. Bourdieu Pierre, Passeron Jean-Claude, « *Les héritiers.* », *Les étudiants et la culture.*. In: *Revue française de sociologie*, 1965, 6-3. pp. 397-398.

Liogier Raphaël, « La jeunesse n'est pas une classe sociale », *Sociétés*, vol. n° 90, no. 4, 2005, pp. 25-41.

Lits Marc, Desterbecq Joëlle, « Du récit au récit médiatique », 2^e édition, éditions De Boeck, 2017, 272p.

Moine Raphaëlle, « A companion to contemporary French cinema », Chapitre 10 : *Contemporary French Comedy as Social Laboratory*, éditions John Wiley & Sons, 2015, 712p., pp. 233-253.

Moine Raphaëlle, « Les genres du cinéma », 2^e édition, éditions Armand Colin, 2015, 208 pages

Moine Raphaëlle, « « Film, genre et interprétation », *Le français aujourd'hui*, vol. 165, no. 2, 2009, pp.9-16.

Vincendeau Ginette, « Brigitte Bardot, ou le « problème » de la comédie au féminin », Cinémas, 2012, pp.13-34.

VII. Annexes

C'est dans cette toute dernière partie que nous proposons de consulter la grille d'analyse complétée pour chacun des personnages. Nous avons employé des mots-clés, le compte-rendu détaillé et les analyses se trouvant dans la partie des analyses et interprétations.

	PAULA BÉLIER	NEÏLA SALAH	LILA BENAMAR
TRAITS PHYSIQUES ET VOIX	Adolescente de 15 ans Cheveux longs raides blonds De taille et de corpulence moyenne Voix basse, fragile Position recroquevillée Epaules baissées Souriante Voix puissante	Jeune femme Peau basanée Origine arabe Cheveux noirs ondulés De taille moyenne, corpulence fine Expression de banlieue, langage pas très soutenu, pas d'articulation Chemise en jeans Vêtements plus féminins, plus habillé Apprend un langage soutenu, articule plus, sait argumenter	Belle jeune femme de 25 ans Maquillée Coiffée Cheveux noirs ondulés Origine arabe Taille moyenne, corpulence fine
ATTRIBUTS DU PERSONNAGE	Cheveux en bataille Pas de maquillage Vêtements ternes, sombres, larges Cheveux mieux coiffés Féminine Efforts vestimentaires	Survêtements de sport, training Décoiffée Pas maquillée Garçon manqué Queue de cheval Chemise en jeans Vêtements plus féminins, plus habillé	Vêtements de danse Vêtements amples, colorés Chemise et talons quand elle va au restaurant Garçon manqué

TRAITS DE CARACTÈRE	Arrogante Courageuse Dévouée Réfléchie Serviabile Timide Confiante (2 ^{ème} moitié du film) Protectrice Attentionnée	Fort caractère Forte personnalité Ne se laisse pas faire Humour S'emporte rapidement	Arrogante Gros caractère Ne se laisse pas faire Prétentieuse Têtue Humour Sensible Déterminée
MILIEU D'ORIGINE	Classe populaire Milieu agricole Propriétaire d'une ferme. Jolie maison mais décoration chargée et vieillotte, tapisseries murales fleuries, guirlandes lumineuses, meubles anciens et dépareillés. Valeur familiale importante	Connaissance de son lieu de naissance (Créteil, France) Vit avec sa mère en banlieue Bonne relation mère/fille malgré les absences de sa mère Pas d'information sur le père Présence de sa grand-mère	Classe populaire, petit appartement, son père n'a pas beaucoup d'argent, il laisse ses filles seules le soir pour aller travailler (chauffeur de taxi)
AMBITION	Aucune ambition N'imagine pas un autre monde que celui dans lequel elle est Vit pour ses parents Ne se demande pas ce qu'elle désire Désir de succès Prend connaissance de son talent Forte ambition personnelle, rêve	L'ambition de Neïla est de réaliser des études de droit et devenir avocate L'ambition du président est qu'elle participe au concours d'éloquence Déterminée par l'obtention de son diplôme Motivation grâce au concours, elle veut gagner la finale	Première ambition : devenir danseuse professionnelle Seconde ambition : intégrer la troupe du stand-up show et devenir humoriste Troisième ambition : rendre fier son père qui devient sa motivation première Désir la gloire, la célébrité et la

	autre chose que ce qu'elle a toujours connu Ne recherche pas la gloire	Ne désire pas le succès	réussite
MODÈLES ET MIMÉTISMES	Reproduit le modèle familial Mimétisme scolaire (cours de chant)	Possible influence du milieu familial mais sans certitude Imitation du modèle scolaire Mimétismes : elle s'instruit et emploie ce que son professeur lui enseigne	Clip quand elle était petite Groupe de danseurs dans un gymnase Monter un groupe Mimétisme quand elle s'intéresse aux spectacles humoristiques
AFFECTS ET RENCONTRES	Position inconfortable entre le désir d'aller à Paris et la culpabilité vis-à-vis de ses parents Conflit avec sa famille Paula éprouve de la souffrance Affects joyeux la propulsant vers le haut Affects négatifs lui faisant faire marche arrière Paula est envahie par la trahison Importance des affects dans la transition des classes	Affects joyeux éprouvés envers ses amis et l'amour envers son petit ami Affects négatifs quand son petit ami se vexe et lui reproche de ne plus être la même Effondrée lorsqu'elle apprend que son coaching était une ruse Affects positifs reprennent le dessus lors des réconciliations à la fin du film	Solitude, tristesse, culpabilité Doom : a l'air gentil au début, il l'aide, l'a fait habiter dans une maison luxueuse mais en fait il l'arnaque et l'envoie en prison Rencontre en prison : Fabrice, prof d'art dramatique, amitié faite en prison, il était humoriste étant jeune Affects négatifs lors de son séjour en prison : triste, seule, incomprise Affects joyeux : amitié (avec les détenus, les employés et Fabrice) et l'amour envers sa famille
PLACE ET RÔLE DU MILIEU	Parents se sentent trahis lorsqu'ils apprennent la vocation pour le chant de leur fille Cette situation l'empêche d'avancer Lors du spectacle, son père	Son milieu reprend le dessus lorsqu'elle doute d'elle Ses amis l'encouragent, la soutiennent	Son père, qui n'est pas d'accord avec ses choix, lui manque affreusement

	comprend l'importance du chant aux yeux de sa fille		
OBSTACLES	Querelles avec sa famille Incompréhension des parents quant à sa décision Surdité de ses parents Paula sent qu'elle a des obligations envers eux	Ses origines Propos racistes Pacte conclu entre le président et son professeur	Le séjour en prison Relation avec son père conflictuelle Les castings et boulots foireux

RÉSUMÉ

Ce mémoire vise à étudier la représentation d'un personnage transclasse au cinéma en analysant des comédies belges et françaises. Être transclasse consiste à passer d'une classe sociale à une autre, partant d'un milieu populaire vers un milieu bourgeois. Un grand nombre d'écrivains, et même de réalisateurs et d'acteurs, ont vécu cette expérience et ont inspiré ce travail.

Deux éléments d'analyse ont suscité notre intérêt. En premier lieu, nous avons étudié le modèle actantiel de Greimas et l'avons appliqué aux trois comédies sélectionnées. Notre objectif était d'observer si un schéma commun pouvait être construit selon le parcours d'un transclasse. En second lieu, nous avons focalisé notre attention sur les caractéristiques et les facteurs explicatifs de ce phénomène. Sur base d'une grille d'analyse, nous avons déterminé s'il était possible d'élaborer la trajectoire d'un personnage transclasse selon un ensemble de critères et de normes.

Ce mémoire se construit en quatre parties. D'abord, nous évoquons le cadre théorique qui explique une mise en contexte de notre objet d'étude et qui donne une définition des différentes notions abordées. Ensuite, nous expliquons quelle a été notre démarche méthodologique et de quelle manière nous avons procédé pour établir une grille d'analyse. Troisièmement, nous abordons la partie des analyses et des interprétations dans laquelle l'objectif était de réaliser une étude comparative entre les différentes productions cinématographiques. Enfin, une dernière partie est consacrée aux conclusions, aux réponses apportées à notre questionnement et à l'ouverture sur d'autres pistes.

MOTS-CLÉS

Cinéma – Comédie – Transclasse – Ascension sociale – Personnage – Grille d'analyse