

Amélie Poulain

Réflexions sur un phénomène

Analyse sémiologique

Le 4 Avril 2002

SOMMAIRE

Synthèse 2

Analyse détaillée 5

1- Le récit d'une libération 6

 △ *La libération d'Amélie* 6

 △ *Une méthode, un mode d'emploi pour se libérer soi-même* 8

 △ *Un Paris imaginaire et illusoire* 10

 △ *Le monde du rêve et de l'enfance* 11

 △ *La référence constante au monde de l'art* 12

2- L'histoire et bonheur moderne 14

 △ *La fin des idéologies pour mettre un terme au malheur du monde* 14

 △ *Les « petits plaisirs »* 15

 △ *Remarque : le détail hypertrophié ou « l'effet d'irréel »* 17

 △ *Le message chrétien* 18

 △ *La place centrale de « l'homme de verre »* 19

3- Les personnages : la séduction des « Vrais gens » 20

 △ *La distinction entre discours des médias / « vraie vie »* 20

 △ *Amélie Poulain, princesse du quotidien* 21

 △ *La possibilité pour le spectateur de vivre un « fabuleux destin »* ... 22

 △ *Remarque conclusive : le film français* 23

Annexe 24

SYNTHÈSE

Le film de Jean-Pierre Jeunet transporte le spectateur dans un univers féerique où le personnage d'Amélie diffuse le bonheur autour d'elle et découvre l'amour. Le film dégage une valeur positive extrêmement forte.

Esthétiquement très réussi, il est de manière quasi unanime reconnu comme un « bon film ». Cette dimension ne rend pas compte de son succès. Tous les bons films ne suscitent pas un engouement si général.

« Le fabuleux destin d'Amélie Poulain » n'est pas seulement un « bon film ». Il rassemble surtout des motifs qui créent un attachement personnel fort : les gens s'approprient le film, son langage, sa logique.

Les spectateurs reproduisent les schémas du film, visitent Montmartre, reprennent ses expressions et dressent des « inventaires à la Poulain » comme il en existe « à la Prévert » : « j'aime, j'aime pas... ». Sans pour autant chercher à tout expliquer, une adhésion si complète, si profonde, doit avoir ses raisons.

Pour schématiser, il y aurait trois niveaux de lecture de l'engouement formidable pour Amélie Poulain, qui peuvent contribuer, chacun pour leur part, à rendre compte de la popularité de ce film.

- 1. Le niveau de la dynamique générale du récit, : « Amélie » est le récit d'une libération**
- 2. Le niveau du contenu de l'histoire, des événements narrés : des « petits bonheurs » dans un monde de brute.**
- 3. Le niveau des personnages : l'identification individuelle : un personnage ordinaire au destin extraordinaire.**

Récapitulatif des éléments forts du film qui suscitent l'adhésion massive du spectateur.

1. Le récit d'une **libération** qui flatte l'ego, confronté aux obstacles de la vie réelle.
2. Un **mode d'emploi** pour une vie plus heureuse : Le message judéo-chrétien du don de soi.
3. La **complicité** : ce mode d'emploi de la vie heureuse est donné sur le ton de la confiance.
4. Le désir régressif d'un univers irréel, enfantin et **protégé**.
5. La systématisation de la **pensée magique** : Amélie déclenche des miracles.
6. L'éloge du **plaisir sensible concret**, accessible à tous (le sac de lentille, casser a croûte de la crème brûlée, etc.)
7. Une conception **moderne** du bonheur comme « petit bonheur ».
8. Une **identification** au personnage ordinaire
9. La **poétisation** de la vie quotidienne
10. Une œuvre qui met en scène la **Francité** (ce qui séduit le public Français, d'autant plus fortement que le succès continue à l'étranger)

ANALYSE DÉTAILLÉE

1- Le récit d'une libération

△ La libération d'Amélie

Un axe majeur du film peut rendre compte de l'enthousiasme qu'il a suscité : il raconte l'histoire d'une libération, et donne une méthode pour se libérer soi-même.

Les parents d'Amélie sont névrosés, l'enfant est étouffé par la pression familiale, le film peut se lire comme son passage à l'âge adulte. Contrairement à d'autres films où l'enfance est présentée comme un âge d'or, « Amélie Poulain » montre combien le bonheur ne peut se conquérir qu'en se libérant du cadre de la famille, de l'état de minorité.

- Les personnages sont prisonniers du monde de leur enfance, ou d'une obsession qui les rend malades. Ils cherchent à s'en libérer. Mais ils ignorent tout d'abord comment s'y prendre. Nino, longtemps martyrisé par ses camarades de classe, pense que sa libération passe par la reconstitution des identités ratées du photomaton, et par la découverte de l'identité du « fantôme du photomaton », qui les symbolise toutes. Il ignore lui-même qui il est, et cherche sa propre identité en recollant les morceaux déchirés des identités des autres.

Les photos déchirées des photomatons sont des identités que l'on refuse d'assumer, des identités que l'on rejette en se disant « ce n'est pas moi ». Le thème de l'identité mal assumée, ratée est un des thèmes majeurs du film. Hippolito est un « écrivain raté », qui mène « une vie ratée ».

Dans son travail du train fantôme Nino porte un masque. Ce masque est le signe d'une identité qui peine à se trouver, qui est encore hésitante. Nino n'a pas, à ce stade, encore trouvé qui il est.

Amélie est le personnage qui lui fait comprendre que le personnage mystérieux du photomaton n'est autre que le réparateur, « un simple technicien qui faisait son boulot, c'est tout »

Elle lui présente la réalité triviale et lui fait comprendre que la libération et le bonheur passent par une sortie des chimères de l'imagination, et par le contact réel avec les autres.

- Amélie cherche elle aussi à se libérer, et sa quête passe également par un état d'égarement initial. Elle se crée des paris, s'invente des épreuves (rendre la boîte aux trésors à son propriétaire, Mr Bretodeau) pour faire le bonheur autour d'elle.

Elle sort du monde de l'enfance, du cercle familial pour découvrir les autres, mais de manière imparfaite. Elle donne la boîte, mais elle se préserve du contact. Elle est au comptoir avec Bretodeau, elle l'écoute sans lui dire qu'elle est sa bienfaitrice.

Quand elle rend l'album à Nino, elle refuse encore le contact physique, et invente mille ruses pour observer sa réaction, de loin, derrière un masque. Se confronter à la réalité, « ça, Amélie n'y tient pas du tout ».

Elle s'ouvre aux autres, mais d'une manière inauthentique : elle fait la charité, mais par l'entremise de mille stratagèmes, sans jamais établir de contact direct avec ses protégés.

L'échec cette « voie de la charité », de manière unilatérale, est mis en évidence par le reportage télévisé. La voix de Frédéric Mitterrand lui dresse le tableau de sa propre mort misérable, en « madone des mal-aimés », « marraine des laissés-pour-compte ».

Elle aura passé sa vie à libérer les autres sans se libérer elle-même. La libération personnelle passe par l'ouverture véritable à autrui, Nino, qui libèrera à son tour Amélie.

Amélie parvient au bonheur lorsqu'elle fait le lien, sur les conseils de « l'homme de verre », entre la libération, le bonheur des autres, et son propre bonheur ; lorsqu'elle accepte de se « cogner à la vie ».

Les gens malheureux sont ceux qui ne se cognent pas à la vie, qui restent dans leur bulle de verre (l'écrivain, le jaloux, la concierge, qui se referment sur leur malheur et ressassent infiniment les mêmes souvenirs, sans franchir le pas d'une ouverture à l'autre).

➔ La libération du personnage d'Amélie passe par le risque d'une rencontre authentique avec l'autre, sans masque de Zorro, sans stratagèmes compliqués.

Cette libération accomplie devant lui par le personnage d'Amélie est une des sources de la joie qui prend le spectateur d'un bonheur enfin authentique et personnel.

△ Une méthode, un mode d'emploi pour se libérer soi-même

Le film retrace non seulement le récit d'une libération, mais donne aussi une méthode pour se libérer soi-même : faire le lien entre le bonheur des autres et le sien propre, entre la libération des autres et la sienne propre.

La charité, l'ouverture unilatérale aux autres n'est qu'une étape du bonheur, qu'il faut dépasser pour atteindre la félicité authentique. Le film paraît donner au spectateur une recette du bonheur.

Cette dimension se trouve renforcée par l'intervention de la voix off (André Dussolier), qui donne le sentiment que l'histoire sert d'exemple à imiter, qu'il nous raconte celle-ci et non une autre en raison de sa valeur exemplaire.

Il existe un narrateur extérieur qui renforce la dimension déictique, démonstrative du discours. La voix met le doigt sur ce qui est important, de manière pédagogique. Bretodeau va répondre à « **cette** cabine téléphonique, là. », rue Mouffetard, tel jour à telle heure.

- D'habitude le narrateur est « intra-diégétique », il est un personnage à **l'intérieur** l'histoire (*intra*, interne, *diégésis*, le récit).
Le film « Le Nom de la rose » d'après le roman d'Umberto Eco propose un narrateur de ce type. C'est le moine qui raconte une histoire personnelle et son apprentissage auprès du Franciscain. C'est au spectateur, s'il le désire de tirer des leçons implicites.
- Ici le narrateur est **externe**, et le récit revêt une dimension plus générale, qui peut valoir pour tous. Le narrateur n'est pas un personnage, il est omniscient, et fait office de parole du maître. Il donne la morale et transforme en destin exemplaire l'histoire qui nous est contée.

➔ Le narrateur et parfois les personnages eux-mêmes ne parlent pas entre eux, mais s'adressent à nous. Amélie dit au spectateur qu'elle aime se retourner dans la salle de cinéma pour voir la figure des autres gens.

Cette posture d'Amélie qui regarde les autres, fascinés par ce qui se passe sur l'écran, rejoint le plaisir du voyeur analysé par le philosophe Jean-Paul Sartre dans « L'Être et le néant ».

Le voyeur éprouve le plaisir de l'homme libre qui regarde ses contemporains aliénés, occupés dans leurs affaires quotidiennes. Il dit

« Moi je suis conscient, je les regarde, et eux sont aliénés, prisonniers de leurs occupations ».

Cette complicité créée est une prise à témoin qui s'inscrit dans l'ordre du discours et non plus de la narration. Quelqu'un s'adresse à nous pour nous confier un secret, la méthode du bonheur, une recette efficace dont on aura mesuré toute la richesse, et dont le film est l'initiation.

Le narrateur, « l'homme de verre », et bien sûr Amélie elle-même, sont des personnages qui donnent une méthode du bonheur, une méthode de libération de ses propres obsessions.

En faisant voyager le nain de jardin de son père à travers le monde, Amélie lui fait accomplir le travail du Deuil. Le nain de jardin symbolise le père, qui s'ouvre aux autres et découvre le monde au sens figuré. Il offre au père, qui reçoit les photos du bout du monde, la projection de sa propre ouverture au monde.

L'aventure du nain, entre New-york et le Parthénon, permet au père, de s'ouvrir lui aussi au monde par procuration d'abord, puis réellement, et de sortir de sa maison, où la mort de sa femme l'obsède.

Partout le message est le même : pour atteindre le bonheur, il ne suffit pas de faire le bien, il faut s'ouvrir authentiquement aux autres, pour sortir d'un univers qui nous maintient prisonnier.

△ Un Paris imaginaire et illusoire

« Amélie Poulain » évolue dans un Paris illusoire, au caractère idyllique et imaginaire. Paris est encore un conglomérat de village, où les voisins se connaissent.

La couleur du Paris quotidien devrait être le gris : les couleurs des rues sont ici plus chatoyantes que jamais. L'épicier possède les clés de tous les appartements : nous sommes en 1997 mais l'insécurité de la société moderne est évacuée. L'atmosphère du film évoquerait plutôt le Paris du « bon vieux temps » qui, s'il a jamais existé, est aujourd'hui devenu plus hypothétique que jamais.

Les immigrés sont absents : le personnage de Jamel s'appelle Lucien, et dévoile une ambiguïté du film. Le personnage de « l'épicier Arabe du coin », bien connu des Parisiens, est occulté dans le personnage de Jamel. Il est en outre opprimé par son patron, non parce qu'il est arabe, mais parce qu'il est idiot.

Il n'y a pas de conflit dans ce Paris moderne, il n'y a que des malheurs personnels. La seule relation qui puisse avoir une dimension sociale, c'est le rapport Collignon / Lucien. D'abord opprimé par son patron, qui le traite d'imbécile, Lucien se libère de la minorité (une fois de plus sur les conseils de l'homme de verre, qui lui demande de répéter « Collignon, tête de fion »), et devient lui-même patron de l'épicerie dans le rêve d'Amélie.

Certains critiques ont pu relever l'ambiguïté d'une libération qui se joue dans un univers illusoire. Ceci dit, le film n'est pas un documentaire sur le Paris d'aujourd'hui, il ne s'agit pas de le taxer de mensonge.

Le film joue finalement sur les deux registres de la **libération** et de la **protection**. L'esthétique du film propose un retour au monde de l'enfance, dans l'univers protégé du rêve et de l'imaginaire

△ Le monde du rêve et de l'enfance.

Le film recrée l'univers enfantin par le recours à des procédés empruntés au film fantastique ou à la Bande Dessinée. Jean-Pierre Jeunet utilise à loisir les effets spéciaux numériques.

- Lorsque Amélie confectionne la lettre pour sa concierge, les techniques d'accélération donnent à la scène un effet « Bande Dessinée » loufoque.
- La chute de la femme qui se suicide pour tomber sur la mère d'Amélie s'inscrit dans le même registre burlesque, inspiré des dessins animés de Tex Avery.
- Dans le café, Amélie se « liquéfie » et se transforme en flaque d'eau, dans l'esprit des bandes dessinées où le sens propre rejoint le sens figuré.

Le caractère féerique de la musique de Yann Tiersen renforce encore la projection du spectateur dans un univers qui s'articule autour de l'enfance. L'accordéon véhicule l'imaginaire nostalgique d'une époque révolue, à la fois :

- dans l'histoire (le folklore)
- dans la vie individuelle des personnages. La patronne du bar est définitivement sortie de l'enfance à la mort de son trapéziste : fini le monde du spectacle, du cirque, l'écuyère amoureuse est devenue patronne des « Deux Moulins ».

△ La référence constante au monde de l'art

La construction d'un univers de rêve, d'un monde «à part », déconnecté de toute réalité, est encore favorisé par le jeu mené par Jean-Pierre Jeunet sur l'art lui-même. Le film ne renvoie à rien qui lui serait extérieur, mais s'offre en permanence comme miroir de lui-même, et comme miroir de l'art en général.

- Le film repose sur l'idée du scénario, tout comme l'histoire d'Amélie. Amélie invente des scénarios, pour réparer sa propre vie, pour réparer la vie des autres, et joue le rôle d'un metteur en scène.

Pour affronter le fait que Nino soit en retard, Amélie invente milles histoires, où celui qu'elle aime est tour à tour trafiquant d'armes pour le compte des russes, ou combattant moudjahidin dans les montagnes afghanes. Les scénarios d'Amélie renvoient au scénario plus général du film lui-même. Le cinéma s'offre un miroir de lui-même dans le film.

- Le film fait sans cesse référence à la création, à l'œuvre d'art. « L'homme de verre » peint tous les ans le même tableau de Renoir, le film rend ici hommage à la peinture.

Le réalisateur reprend même dans la scène du train fantôme un tableau du peintre Arnold Böcklin, où la mort est aux côtés de l'artiste pour lui donner l'inspiration.

Par les positions d'Amélie, de Nino qui porte le masque, et qui se tient au-dessus du visage d'Amélie qui penche la tête, la scène reprend la structure du tableau de Böcklin, et renforce cette impression d'une œuvre qui ne renvoie à rien d'autre qu'au monde de l'art lui-même.



Si l'on veut rendre compte du bonheur partagé par les spectateurs, nous pourrions lire dans le film deux sources de contentement :

- **Le récit d'une libération**
- **L'immersion dans l'imaginaire protégé du rêve, de l'enfance.**

2- L'histoire et bonheur moderne

△ La fin des idéologies pour mettre un terme au malheur du monde

➔ Le message du film est en forte résonance avec la société contemporaine. La « misère du monde » décrite et vécue compromet durablement les messages de libération générale, d'un « bonheur du genre humain ».

Les idéologies politiques ne sont plus d'actualité. Le film propose un message de libération plus modeste, plus personnel, et somme toute plus efficace. Il s'adresse non à l'homme en général, mais à chaque individu en particulier.

Le film propose une morale pour l'individu, un plaisir à l'échelle personnelle. Les conflits sociaux ont disparu de la scène d' « Amélie Poulain », le malheur est un malheur essentiellement personnel, qui trouve sa raison dans l'histoire individuelle.

- Lorsque le plaisir prend une dimension générale, c'est qu'il est l'universalisation d'un plaisir **particulier**, notamment dans le cas de l'amour sexuel. Amélie, installée sur le toit de l'immeuble, compte dans sa tête les gens qui font l'amour en cette seconde précise. Les orgasmes se succèdent et donnent un instant l'image d'un plaisir généralisé à toute la ville.
- Lorsque le Joseph et la buraliste font l'amour dans les toilettes, tout le café des Deux Moulins se met à trembler, à siffler. Là encore, le couple diffuse autour de lui l'émotion d'un plaisir personnel.

Ce motif de l'universalisation du plaisir est repris ici ou là dans le film, sur le mode d'ailleurs comique. Il reste la généralisation d'un plaisir individuel, et non l'application à l'individu d'une recette générale du bonheur.

C'est toujours l'individu qui a le privilège sur la multitude. Les figures du plaisir sont ainsi celles du plaisir personnel, qui n'appartient qu'à soi, et qui s'inscrit dans l'ordre du sensible.

△ Les « petits plaisirs »

Le film propose une vision personnelle du bonheur, aux dimensions plus intimistes et développe le thème du « petit plaisir » sur les modes les plus variés.

Cette vision du petit plaisir moderne s'inscrit dans la suite de livres comme « La première gorgée de bière » de Philippe Delerm, qui fait aussi une somme des plaisirs simples et personnels.

La signature de la marque Herta reprend le même thème : « ne passons pas à côté des choses simples ». La publicité véhicule ce même motif d'un bonheur fait de « tout petit riens ».

Les premiers plaisirs d'Amélie sont les plaisirs de l'enfant qui joue avec son propre corps. Amélie, coupée des autres par son Père qui la croit malade du cœur, n'a qu'elle-même comme compagnon de jeu.

Elle dessine un bonhomme sur les doigts de sa main, elle fait chanter les verres, elle mange des framboises qu'elle a au bout des doigts, elle écrase son nez et sa bouche contre les vitres, pour se donner un visage monstrueux.

Amélie « si sensible au charme discret des petites choses de la vie », vit dans un monde imaginaire rempli de « **micro-plaisirs** ». « Elle aime » : plonger sa main dans un sac de lentille, briser la croûte de la crème brûlée, faire des ricochets sur le canal Saint Martin.

Sa première expérience du sexe est un échec, elle se réfugie dans des plaisirs sensibles différents.

Le détail est valorisé par le plaisir qu'il procure. Au final ce thème du détail développé dans le film correspond à une éthique contemporaine : ne croyez-pas aux grandes idéologies, les choses essentielles tiennent dans le détail, les petites choses de la vie qui peuvent être partagées par tous. Il suffit d'être attentif pour atteindre le bonheur.

Le film met en scène une forme de « micro-logie », une logique du détail amplifié, valorisé. « L'homme de verre » incarne cette philosophie de l'attention : chaque fois il recommence le même tableau, à raison d'un tableau par an. Il a bien le temps d'alterner couches grasses et couches maigres ; chaque coup de pinceau est l'objet d'une infinie méticulosité.

Cette « micro-logie » à l'œuvre dans « Le fabuleux destin d'Amélie Poulain » peut être source de plaisir, mais aussi d'aliénation. Les personnages malheureux sont ceux qui s'enferment dans un culte du détail, de la petite chose chargée d'une valeur symbolique démesurée.

La concierge relit toujours les mêmes lettres de son mari disparu, le Père d'Amélie se réfugie dans le culte obsessionnel du mausolée de sa femme, le jaloux enregistre sur le dictaphone les deux mots qui prouvent l'infidélité de la buraliste, Nino est hanté par les bouts de photographie des identités ratées, etc.

Cette **obsession du détail** peut entraîner l'aliénation des personnages qui ont arrêté de vivre, qui s'enferment dans la répétition des petites choses. Le malheur vient de ce que les personnages s'enferment dans leur isolement et refuse le contact avec les autres.

Le réalisateur traite cette obsession sur le mode burlesque, en accordant au détail une importance disproportionnée qui dédramatise d'emblée le malheur du personnage aux yeux du public.

△ Remarque : le détail hypertrophié ou « l'effet d'irréel »

Jeunet traite ces petits détails de manière originale. Dans une démarche traditionnelle, le détail donne souvent un « effet de réel », il est compris comme « le détail qui fait vrai ».

Dans un des « Trois contes » de Flaubert, Barthes note par exemple que la description d'un baromètre accroché au mur n'apporte rien à l'histoire, mais qu'elle nous rend visible la pièce, nous permet de l'imaginer plus facilement : « ça fait vrai ».

- Dans la tradition du trompe-l'œil, les peintres représentent une mouche sur la surface de la toile, de manière à faire croire qu'une mouche s'est posée sur le tableau.
- Le spectateur cherche à chasser la mouche, qui fait partie du tableau lui-même. Cet effet de réel a bien été mis en valeur dans un article de l'historien de l'art André Chastel sur ce sujet.

Il y a dans « Amélie » un jeu ironique sur cet « effet de réel » : les premières scènes nous présentent le trajet de la mouche avec une précision exacerbée. L'heure à laquelle elle se pose au milieu du carrefour, à la seconde près, le nombre de battement de ses ailes, l'espèce à laquelle elle appartient, rien n'est laissé au hasard.

Le détail est grossi jusqu'à envahir tout le tableau : au lieu d'ancrer l'histoire dans le réel, Jeunet lui donne d'emblée une dimension imaginaire. Le détail joue plutôt dans le sens d'un « effet d'irréel » : le réalisateur nous donne tout de suite la clé d'un univers fantaisiste, où les verres dansent sur les tables, les insectes sont des monstres extraordinaires. Par le détail.

Le détail est hypertrophié à l'extrême et donne dans le registre **burlesque** : il y a un décalage manifeste entre **ce dont on parle** et **la manière dont on en parle**.

La vie d'une mouche devient un élément comparable à la vie des autres personnages, voire un destin tragique. La technique de la fausse précision usitée dans le film fait partie des procédés qui valorisent le détail à l'extrême et lui donnent une dimension comique.

△ Le message chrétien

Le « petit rien », le « petit détail » n'est pas seulement source d'un plaisir sensible et poétique, il revêt une dimension sacrée, miraculeuse. La trame du « Fabuleux destin d'Amélie Poulain » est remplie de ces petits détails miraculeux qui changent le cours de la vie.

L'histoire ne paraît pas avancer par le choix de tel ou tel, mais par l'intervention d'une force miraculeuse.

Amélie est au rang de ces forces, qui bouleversent la vie des autres sans se montrer. Elle fait figure de sainte, elle est l'irruption de la grâce dans la vie de tout un chacun. Sa vie à elle bascule également par des événements quasi magiques.

La foi, l'espérance, la charité, sont trois valeurs reprises tout au long du film. Il faut sortir de soi pour aider les autres, voilà bien une morale d'inspiration religieuse, qui trouve un écho particulier dans un climat de crise.

Amélie Poulain pourrait être lu comme un message chrétien caché, qui mettrait en scène un christianisme pratique d'ouverture aux autres (alors que le christianisme officiel est représenté comme superstition dans le film).

Les solutions ne sont pas sociales et politiques, elles sont dans l'espérance, la foi et la charité. Faites le bien autour de vous, soyez attentifs aux petits plaisirs, et vous serez heureux.

➔ Cette dimension trouve son actualité dans les situations de crise ou de malheur où l'on assiste aux réveils « religieux » au sens large, à la hausse de fréquentations des associations caritatives, à l'augmentation des engagements personnels dans les missions humanitaires.

Depuis le 11 septembre, des phénomènes similaires sont observés aux USA. Les gens se découvrent une vocation pour « Médecins du monde » et participent à des opérations bénévoles. Sorti dans ce contexte, le film donne les clés d'une morale positive pour l'individu, qui explique l'attachement particulier au film.

△ La place centrale de « l'homme de verre »

Le travail artistique d'Edmond Dufaillet revêt plusieurs dimensions : il est à la fois un symbole du message chrétien, du petit plaisir, et instigateur de la libération :

- Il est une figure de la création, « l'homme de verre » peint comme Dieu crée un monde.
- Le travail est aussi un plaisir, celui de la « petite touche » de couleur posée avec patience sur la toile.
- Il est une figure de la connaissance : « l'homme de verre » n'a pas encore bien cerné le personnage de la fille au centre du tableau. Cette fille c'est Amélie elle-même, que l'homme de verre libère.

Personnage le plus fragile, il est aussi celui qui sait tout. Chaque fois qu'Amélie voudrait lui dire quelque chose, il le sait déjà : « Vous revenez bredouille de la chasse au Bretodeau »

Il est comme une figure de Dieu, qui amène les personnages à se révéler à eux-mêmes et se trouve au centre du drame pour l'orienter et le suivre du regard.

3- Les personnages : la séduction des « Vrais gens »

△ La distinction entre discours des médias / « vraie vie »

« Le fabuleux destin d'Amélie Poulain » transporte l'univers de la grâce dans la vie quotidienne de gens communs. La vieille concierge, la patronne du bar, des gens sans intérêts particuliers, qui ne sont pas Lady Di, ont pourtant connu le grand amour.

Le film met en scène le décalage entre ce qui est important dans la vie quotidienne et ce que les médias nous présentent comme tel. Le jour de la mort de Lady Di, Amélie regarde la télévision et laisse échapper le bouchon d'un flacon qui roule du côté opposé de la pièce. Elle découvre alors la boîte aux trésors de Bretodeau, à l'extrême opposé (dans l'espace comme dans l'échelle des valeurs) du poste de télévision.

Chaque fois qu'il est fait mention de Lady Di, personnage qui peut représenter le message des médias, le film opère un renversement brutal, un retour dans la « vraie vie » :

1. D'abord lorsque la télé annonce la mort de la princesse, Amélie découvre ce qui va réellement changer la vie, le trésor de Bretodeau.
2. Au kiosque à journaux, Amélie souligne que les sentiments inspirés par les médias sont hypocrites et faux : « et si elle avait été moche et grosse, ça aurait été différent ? »
3. Lorsque Lucien/Jamel demande à Dufaillet si l'on va envoyer les cendres de Lady Di sur la lune, celui-ci le renvoie à la réalité, et le prie instamment de laisser tomber Lady Di. Il s'exclame : « Tu me fatigues à la fin avec Lady Di... Lady Di, Lady di... Renoir ! »

Cette division radicale, archaïque (les informations sont après tout aussi du « monde réel »), entre le monde des médias et le monde « réel » propose au spectateur une structure simple qui privilégie l'adhésion rapide et renforce l'identification de l'individu comme membre du « monde réel ».

△ Amélie Poulain, princesse du quotidien

Lady Di est une princesse de contes de fées, une figure éminemment projective. Roturière, engagée dans la lutte contre les mines anti-personnel, elle est un personnage en lequel les gens aiment se reconnaître.

➔ Dans le film, Amélie est une parente de Lady Di, elle est aussi une princesse bienfaitrice de l'humanité, mais qui échappe au processus de médiatisation.

Tout se passe comme si Amélie Poulain franchissait un pas supplémentaire dans cette logique qui ancre définitivement la princesse dans le réel : elle devient la princesse que tout le monde connaît réellement.

Cette dynamique qui fait d'Amélie une princesse du quotidien n'a pas pour seul effet de faciliter l'identification du spectateur au personnage ordinaire. Le rêve est rendu possible pour tout un chacun.

En faisant redescendre la princesse dans le réel, du même coup Amélie sacralise l'anodin, chaque détail porte en lui la promesse du bonheur pour qui sait y faire attention. Il y a bien un double mouvement :

- D'une part, on désacralise le rêve pour revenir dans le monde réel. (ce qui **flatte** le spectateur)
- D'autre part, on idéalise le monde réel : à chaque instant il donne lieu au jaillissement du merveilleux (ce qui **flatte** aussi le spectateur)

△ La possibilité pour le spectateur de vivre un « fabuleux destin »

Cette dimension peut également rendre compte de l'attachement dont Amélie Poulain fait l'objet : elle fait du personnage ordinaire quelqu'un d'extraordinaire, qui mène une vie non pas banale, mais bien une **destinée** dont elle est l'héroïne.

Si on voulait établir le syllogisme à l'œuvre dans le film, Amélie Poulain nous propose la démonstration suivante :

- Les personnages sont des gens simples, ordinaires, comme le spectateur
- Or ces gens sont touchés par la grâce, ils vivent un « fabuleux destin ».
- Donc le spectateur peut lui aussi vivre un fabuleux destin : il en prend même la résolution sitôt sorti de la salle.

En ce sens le film joue sur un motif d'adhésion qui a été repris par la Real Télévision : les vraies stars, les vraies princesses sont des gens comme nous, et dans ce cadre nous pouvons devenir nous-mêmes les stars et les princesses de notre quotidien.

△ Remarque conclusive : le film français

Le film de Jean-Pierre Jeunet entretient un rapport particulier avec la « Francité ». Il est devenu un emblème, un cheval de bataille anti-mondialisation, preuve des bienfaits de « l'exception culturelle ».

Il n'est pas seulement un film français, il est surtout un film français qui parle de la France, et peut susciter en cela un attachement d'autant plus fort de la part du public de l'hexagone, dans la mesure où le film remporte un vif succès à l'étranger.

Les spectateurs se disent fiers de ce film, fiers de la France, dernier élément qui fait du « Fabuleux destin d'Amélie Poulain » une œuvre toute particulière dans le souvenir de chacun. « *le bon film français existe : je l'ai rencontré !* »

ANNEXE

Arnold Böcklin, l'artiste inspiré par la mort

