

EN ÊTRE OU PAS

L'Emploi du temps, de Laurent Cantet (2001)



L. Cantet, *L'emploi du temps*, 2001. Photo : Jean-Claude Lothier.

« emploi du temps » désigne ce par quoi chacun voit sa vie structurée par les autres, les contrats avec les autres, les exigences des autres, et ainsi de suite. Il suffit de se rappeler que Robinson n'a pas d'emploi du temps, pour comprendre que *L'emploi du temps* - le film - traite des dysfonctionnements possibles de cette prise des autres sur nous. Ils sont juste assez possibles, d'ailleurs, pour que chacun puisse en sentir parfois comme les prémices au fond de soi, d'où la troublante force de ce film. Si la catégorie n'eût pas été tant rebattue, on aurait pu parler avec Freud d'*inquiétante étrangeté* : étrangeté d'autant plus inquiétante qu'elle mime, ou mine, le familier. Vincent, le héros de *L'emploi du temps*, fait comme les autres – presque ; et en même temps il est ailleurs. Que cet « ailleurs » soit sans doute un possible pas si impossible de nos rapports sociaux, qu'en même temps il ne puisse jamais s'ouvrir par lui-même, ou du moins, jamais tenir sans l'acquiescement muet ou inconscient des autres, voilà le propos

du film. Que cet « ailleurs » ait son lieu dans les aires d'autoroutes, les hôtels d'étape et les stations-service, voilà la première vérité qui nous est donnée à voir, dès le plan d'ouverture. Si *L'emploi du temps* est d'évidence un grand film, c'est qu'il enregistre les effets d'un même trouble sur les trois grandes catégories de l'existence d'un sujet : le temps, l'espace, les autres. Et, de même que dans *Le goût de la cerise*, autre film sur les ambiguïtés de la déliaison, il montre comment ce trouble tient du même coup aux autres, au temps des autres, à l'espace des autres – comment, au fond, il se soutient d'une demande ou d'une adresse à l'autre. Film à deux entrées, donc : exposition de l'individu saisi par le trouble, critique sans rhétorique aucune de l'envers social de ce trouble, autrement dit des rapports sociaux dans lesquels il est produit. Mais ces deux entrées sont solidaires : à l'instar de la prostitution qui, chez Marx, disait la vérité des rapports hommes-femmes à une époque donnée, l'aventure de Vincent, ici, est le révélateur

du monde de l'entreprise - non sa pathologie, mais son *symptôme* au sens freudien, à savoir ce qu'elle laisse échapper de sa vérité.

Du semblant

On connaît l'argument du film, inspiré de l'affaire Romand, et on s'y arrêtera peu, sinon pour signaler que là où les faits divers relaient l'histoire d'un passage à l'acte psychotique, Cantet narre une tout autre histoire, dont la fin ne saurait être le carnage qui en son temps défraya la chronique. Vincent, en effet, ne rompt jamais totalement avec son entourage, avec le monde social qui l'entoure, avec la parole du père - et ceux-ci d'une certaine manière s'y reconnaissent bien, qui continûment lui accordent leur confiance. Vincent est du monde de l'entreprise, et ce monde sans doute continue là où pourtant il semble s'arrêter, c'est-à-dire dans les agissements de Vincent licencié de son entreprise. Par cette connexion fondamentale entre un homme et une logique sociale, Cantet expose tout

autre chose qu'un cas de psychose, parce que si celle-ci est un destin unique pour l'individu qui la subit, la « folie » de Vincent poursuit la norme entrepreneuriale à sa façon, un peu comme la guerre était la continuation de la diplomatie par d'autres moyens. Vincent, donc, fait semblant de travailler à l'UCDI, une annexe de l'ONU, alors qu'il n'a plus de travail. En même temps, il essaye de gagner de l'argent en prétextant cette nouvelle position pour arnaquer d'anciens camarades d'école de commerce. Mais au fait, qu'est-ce que faire semblant ? Dans un article sur la feinte repris dans ses *Écrits philosophiques* (Seuil), le philosophe américain J. L. Austin donnait l'exemple de deux voleurs qui se mettent à scier un arbre dans un jardin lorsque des policiers s'approchent et risquent de les découvrir en train de faire le guet : scient-ils du bois, ou font-ils semblant d'en scier ? Question insoluble. De même, Vincent fait semblant de travailler à l'ONU, mais pour pouvoir monter ses escroqueries il s'aligne sur d'autres dont il sait qu'elles ont vraiment cours dans ce milieu. Entre la vérité et le semblant la frontière est ténue, ce qui donne à penser que la logique sociale à laquelle appartient Vincent fonctionne tout entière au semblant. Observons notre héros dans un bâtiment administratif à Genève : devant le seuil, il suit quelques cadres qui y entrent, passe la porte vitrée ; un plan du groupe entier nous le montre suivant tous les autres. Le groupe s'éparpille à l'étage et Vincent marche dans les couloirs, tandis qu'un long travelling nous présente une enfilade de pièces aux portes vitrées, où des fonctionnaires de l'ONU débattent de leurs problèmes. Vincent est-il dedans, ou dehors ? Il est dedans, et pourtant il n'en est pas ; il est assez « dehors » pour que le gardien, au bout d'un moment, lui demande aimablement de partir alors qu'il est en train de consulter des documents dans un fauteuil du hall. Et, une fois dans son refuge, il est assez « dedans » pour continuer à lire et à mémoriser ces rapports de l'ONU.

Être de passage, créature devenue autoroutière à force de dériver, Vincent est-il vraiment de sa société, de sa famille, de sa bande d'amis, de ce monde du travail ? À la question d'Hamlet, Vincent apporte sa petite inflexion : « en être ou ne pas en être, telle est la question ». Question bien sûr sans réponse tant le désir d'en être se heurte à la compulsion de s'enfuir ; et de cet affrontement naît le compromis nommé mensonge. La mise en scène traite alors au premier chef de cette question du dedans et du dehors, c'est-à-dire de l'espace. Vincent peut s'intégrer dans tous les lieux : les bâtiments genevois de l'ONU, sa maison, une gargote de routiers au bord de l'autoroute. À chaque fois, plongé dans un nouveau milieu, il semble en avoir toujours déjà fait partie : en costume auprès des cols blancs de l'ONU, en pull et jean avec les routiers, il parle avec les autres comme si existait déjà entre lui et eux cet éventail d'attendus communs qui précède et permet toute communication. Néanmoins il est ainsi chez lui partout, parce que, bien sûr, il n'est chez lui nulle part. *L'emploi du temps* nous conte l'histoire d'un homme qui gravite entre plusieurs espaces, de la maison aux administrations, de ces administrations à sa cabane-refuge dans la neige... Mais son lieu propre est entre les deux, il est un véritable non-lieu : l'autoroute, tout ce qui va autour, et, avant tout, sa voiture. (Il conduit une Renault *Espace*, autrement dit, sa voiture est son espace.) Telle sera d'ailleurs l'une des rares explications qu'il donne de son licenciement qui précède le film : ayant à couvrir de longues distances en voiture, il a finalement trop affectionné ces voyages, a fini par ne plus sortir aux bonnes bretelles d'autoroute, et a lentement dérivé hors des occupations que lui prescrivait son employeur, jusqu'à ce qu'évidemment celui-ci le renvoie. D'où le premier plan, qui nous le montre dormant dans sa voiture ; d'où, aussi, deux scènes avant l'épilogue, ce geste quasiment enfantin par lequel il saute par la fenêtre de sa

propre maison pour regagner sa voiture et se perdre dans le noir de l'écran : ce lieu qui semblait, parmi tous les autres, le plus « chez lui », s'avère ne pas l'être.

Le film attribue donc à chacun son espace : Muriel, la femme de Vincent, dans la maison, les fonctionnaires et les cadres dans leurs bureaux, Nono l'ami artiste – double lunaire de Vincent – dans son studio de musique. Et chaque espace se caractérise par une qualité sonore bien à lui : l'autoradio ou le bruit de la route dans *l'Espace* de Vincent, la musique feutrée du Novotel où les hommes d'affaires se donnent rendez-vous, les bruits domestiques de la maison des parents de Vincent, les cris d'enfant dans celle de Vincent... Habitant de la voiture et de la route, Vincent n'est d'aucun espace. Mais, de même qu'une route relie, qu'en quelque sorte elle fait exister les lieux qu'elle lie, de même ceux qui peuplent ces espaces ont comme besoin de Vincent pour exister.

Vitres

Si une vitre sépare en délimitant un dedans et un dehors, elle permet aussi de regarder, nous transformant immédiatement en témoin. La vitre, fenêtre de voiture ou porte vitrée, constitue alors un objet cinématographique essentiel dans le film. Les fonctionnaires de l'ONU sont vus à travers une vitre, de même que Julien, le fils de Vincent, lorsqu'il s'entraîne au judo dans le gymnase pendant que Vincent parle à Muriel dans la nuit. Vincent se trouve à chaque fois dehors, il regarde mais ne participe pas, tel le spectateur que nous pourrions être dans un film sur le monde de l'entreprise ou le commerce international.

Que Vincent soit derrière une vitre le place certes en dehors de l'activité des autres, mais cela en fait du même coup un personnage susceptible d'être regardé, par une simple inversion de sa position de témoin. Nombreuses sont les scènes où s'institue cette position : lorsqu'il vient voir son ami Jeffrey à son travail, provoquant

l'étonnement de tous ; ou lorsqu'un veilleur de nuit frappe à la vitre de sa voiture alors qu'il s'est endormi devant le Novotel, etc. Cette position-là est précisément celle que lui vaut son mensonge : fonctionnaire de l'UCDI, il est devenu intéressant aux yeux des autres (hommes). Son père l'admire, les conversations familiales ne parlent que de lui, ses anciens amis y voient un modèle de réussite sociale et de générosité (puisqu'il semble vouloir partager ses bénéfices avec ses amis)... Par la persistance des vitres dans le film, le narcissisme et la spécularité de Vincent – son caractère de témoin effacé – nous sont présentés comme à chaque instant *réversibles*, susceptibles de passer l'un dans l'autre : il est à la fois centre de l'intérêt de tous et personnage qui se fond dans son environnement, s'adaptant à tous, à l'instar du Zelig de Woody Allen.

L'usage des vitres explique alors que le regard, dans ce film, fonctionne souvent indirectement, par exemple à l'aide de caméras. Mieux encore, seul ce regard indirect et quasiment anonyme voit la vérité : une caméra de surveillance repère Vincent attardé dans le hall du bâtiment de l'ONU ; une autre le démasque alors qu'il abandonne la marchandise de contrebande qu'il s'appropriait à livrer pour le compte de son protecteur Jean-Michel... Cet œil anonyme, synonyme de l'œil tout puissant du dieu des religions primitives, ou du regard perçant du père pour les petits garçons, nous démontre que Vincent ne saurait réellement s'enfuir, sortir du système d'échanges et de rapports qu'il rejette. Pour avoir l'illusion d'y échapper, il lui faut donc s'enfoncer encore davantage dans le mensonge, en une fuite en avant dont on voit mal ce qui l'arrêterait. C'est pourquoi, après qu'il aura été piégé par cette dernière caméra, la logique du film nous le montrera près d'être démasqué, obligé d'affronter – justement – le regard des autres, humain celui-là, à commencer par celui de Muriel, de ses enfants, pour finir par celui qu'il ne peut soutenir, le regard du père – auquel il échappe en fuyant sa maison.

Cet usage du regard indirect (vitres et caméras), nous donne néanmoins à penser que le regard direct ne saurait être vrai en ce monde de *L'emploi du temps* que nous habitons tous. Si la caméra anonyme dit la vérité, inversement le face-à-face d'homme à homme ne peut que mentir. Mensonge suprême, que la gestion des ressources humaines et les entretiens d'embauche ont comme institutionnalisés : croire qu'il suffit de regarder un homme dans les yeux pour savoir sa vérité. Pourtant ce mensonge contredit radicalement le fait même que chacun se prépare à ces entretiens ; il ne vit donc que de la dénégation du fait qu'il n'y a pas, jamais, de rapport immédiat.

La dernière scène du film, le champ-contrechamp de l'entretien d'embauche, figure exactement la réalisation d'un tel mensonge. Tout le dispositif de vision utilisé dans le film nous aura appris à détecter ici le semblant : le simple face-à-face se veut vérité, conversation d'âme à âme, il n'est que semblant parce qu'en ce monde la vérité du voir est ailleurs, dans le réseau de cette vision indirecte qu'est le système des caméras et des vitres, et finalement dans le regard critique de celui qui, après Brecht, met en scène pour déconstruire l'illusion d'une vérité immédiate du voir.

À la vitre, objet de clôture, répond toutefois l'autre objet filmique majeur, la route. Vincent, comme il le dit, fantasme l'échappement, la route sans fin ; celle-ci s'arrête pourtant, aboutissant à ce lieu-limite qu'est la cabane dans la neige. Lorsque Vincent s'y avance en s'enfonçant dans la poudreuse, on ressent physiquement qu'enfin il peut s'enfoncer dans le sol, qu'il est devenu autre chose que cet être d'aquarium insaisissable, en fuite aussi bien dans les lieux de travail que dans sa maison. Découvert dans la solitude, sans le conseil d'un patron ou d'un père, le refuge enneigé est par conséquent son lieu ; seulement, presque sauvage, il repose à la limite du monde humain. Tension extrême, donc : Vincent a bien un lieu, mais il n'est plus « dedans »

(dans la société des hommes). Il faudrait alors le partager, c'est pourquoi Vincent y emmène sa femme pour y faire l'amour. Mais Muriel doit bien rentrer, la tension ne saurait être résolue autrement que l'instant d'une illusion.

Durée

À cet espace ouvert de la route propre à Vincent, espace incapable de se clore sur des lieux ou d'y mener, espace sans réelles bornes, répond le temps propre du film, un temps sans scissions puisqu'on ne sait pas exactement les durées qui séparent les scènes (quelques minutes ou plusieurs jours). On a bien là le temps de l'homme sans repère qu'est précisément Vincent, ce qui renforce l'idée que celui-ci, sorte de témoin, représente en quelque manière le spectateur. Mais, du fait que Vincent est déjà décalé par rapport à ses actes, le film ne saurait fonctionner à l'identification : nous ne nous identifions qu'à une distance, nous sommes nous-mêmes comme à distance, de sorte que le film peut en même temps nous présenter une vérité sur le monde de son héros (encore la leçon brechtienne...).

Si le temps est ainsi ouvert, sans perspective précise, c'est qu'il ne possède plus la cohérence du temps ordinaire, cette effets faite de projets ou, au moins, de connexions entre causes et conséquences. L'existence même de Vincent égale celle d'une voiture roulant sans destination sur l'autoroute. Sous le coup d'une impulsion subite, en voyant les bâtiments de l'UCDI, il a fait semblant d'y travailler : ce n'était pas du tout prémédité, ce fut comme un caprice qu'il se retrouve ensuite obligé de soutenir par fidélité à lui-même et aux attentes des autres, mais sans aucune idée de « comment ça pourrait finir ». Mieux encore, lorsqu'il se lance dans ses escroqueries, il emprunte de l'argent à ses amis en ignorant absolument la manière dont il pourra le rembourser, alors même qu'il ne peut pas ne pas savoir que ceux-ci, un jour ou l'autre, exigeront qu'on leur restitue

leur bien, ou du moins qu'on fournisse une justification de sa perte. Vincent ne calcule pas l'avenir, il n'a aucune idée des conséquences de ses actes. Cela peut s'interpréter de deux manières pas forcément exclusives : soit il est irresponsable, au sens où il ne pense pas qu'un jour il lui faudra répondre de ses actes ; soit il teste l'amour des autres, qui doivent l'aimer assez, lui offrir une confiance assez absolue, pour ne pas avoir un jour à lui demander de comptes. Telle est la pureté de Vincent : il rêve d'un monde de confiance, d'un monde sans calcul (la confiance ne calcule rien, par définition, car si on se met à calculer les raisons de faire confiance ce n'est plus de la confiance). Et au fond, les autres le soutiennent avec leurs paroles ou leur argent parce qu'ils recèlent tous en eux le désir un peu enfoui d'un monde aussi pur, d'un monde où l'on ne chiffre pas tout, monde qui serait l'exact envers de ce monde de l'UCDI, des Novotel, des hauts fonctionnaires et des sigles dans lequel nous évoluons. Cela ne veut pas dire qu'ils lui font vraiment confiance, mais seulement qu'ils l'ont institué en représentant de cette nostalgie-là. C'est pourquoi celui avec lequel Vincent s'entend le mieux, au fond, celui qu'il respecte le plus, se trouve réciproquement celui qui l'admire le plus, Nono, son vieil ami, devenu musicien-enfant : car tous deux sont au plus proche de cette nostalgie-là, qu'ils tentent de réaliser par des moyens divergents mais tout aussi inadaptés.

Ce temps ouvert, sans cohérence entre cause et conséquence, exige que tout ce qui arrive advienne sans être précédé de rien, comme une irruption. Telle est la modalité de la survenue des événements dans ce film. Ils sont comme des surprises tombant sur Vincent, des apparitions visuelles ou sonores au beau milieu d'un plan. Le paradigme en est alors l'appel téléphonique résonnant dans la voiture. Mais cela se vérifie aussi avec la visite surprise du père de Vincent à la fin, ou encore lorsque le veilleur de nuit le découvre sur le parking de l'hôtel, ou enfin quand Jean-Michel,

toujours sur le parking, l'aborde en frappant à sa vitre pour manifester le désir de le voir. À chaque fois ce qui arrive tombe du ciel ; et à nouveau, Vincent se présente comme un grand enfant, ou un de ces sauvages de bande dessinée qui pensent que la trame du temps est faite d'événements sans lien, de survenues sans causes. Vincent est de ces croyants qui savent, d'une indéfectible foi, qu'un héros, le grand Autre diraient certains, viendra tout arranger. En ce sens, *L'emploi du temps* est un grand film sur la croyance.



L. Cantet, *L'emploi du temps*, 2001.
Photo : Jean-Claude Lothier.

Croire

Si Vincent, d'une certaine manière, continue d'« en être », il le doit à la force de sa croyance. Car il se trouve manifestement en cette position étrange où le menteur, à force de mentir, finit par croire à son propre mensonge. Et il n'a pas tort d'y croire, puisqu'à sa manière il fait quasiment la même chose que ces fonctionnaires de l'ONU dont il prétend être, hormis le vide de son emploi du temps : il donne des rendez-vous, consulte des dossiers, passe du temps au téléphone... En le regardant agir ainsi, on pense à ces personnages de dessins animés qui dans leur course tombent du haut d'une falaise, mais courent encore quelque temps dans le vide total avant de s'apercevoir qu'il n'y a plus de sol sous eux : leur perte de confiance les précipite alors dans le vide. Alors même que, licencié, il a quitté le monde de l'entreprise, Vincent, lui, demeure encore dedans simplement parce qu'il (s') y croit. Dans la nature et dans son *Espace* sur l'autoroute, ou encore dans sa cabane enneigée, il continue à faire ce qu'il a

toujours fait, ce que sait faire tout ancien élève d'une école de commerce : éplucher des dossiers, prendre des rendez-vous, vendre. Seulement, il ment et se ment à lui-même sur le cadre de cette activité. Lorsque, lors de la kermesse de l'école, il reproche à son fils de ne pas savoir vendre ses objets, de ne pas avoir saisi les règles du jeu du commerce, lesquelles sont le contraire de la sincérité, Vincent est encore le représentant de ce monde de l'économie auquel il feint de toujours appartenir. (Son rôle de « transmetteur » se joue là, de sorte que lorsque son fils aîné découvrira qu'il a menti sur son travail, il cessera, très logiquement, de le considérer comme père.)

À considérer ce point, le film prend alors toute sa dimension critique. Tout d'abord, le mensonge de Vincent ne tient que parce que lui-même, en une part reculée de son être, le croit vrai, et parce que les autres veulent à tout prix y croire. Et ils y tiennent certes à cause des gratifications narcissiques que ça leur apporte, mais aussi du péril qu'il y aurait à entrevoir que notre système social rend possible ce genre de semblant, qu'il laisse un cadre supérieur continuer à être « cadre supérieur » sans cadre, qu'enfin il est tout entier transi par le semblant, comme le révèle précisément ce « semblant » de cadre où Vincent a pu s'établir. Le mensonge radical, nous montre Cantet, se tient au croisement de la croyance du menteur en son propre semblant, et du désir des autres qui soutiennent ce mensonge. Au fond, Vincent a bien raison de soutenir son mensonge puisque tout le monde y croit, de même qu'il aura raison de croire en un sauveur qui viendra assumer les conséquences de ses actes, puisque tel sera le rôle de son père, en lui décrochant *in fine* un nouvel emploi.

Une séquence touche au plus juste cet entrecroisement de croyance et de mensonge (séquence portée par le génie dramatique d'Aurélien Recoing) : dans le noir, il fume au salon, puis Muriel vient le rejoindre et lui demande pourquoi il ne va pas se

coucher. Alors, Vincent exprime tout son malaise devant la béance de sa situation, mais, placé dans l'impossibilité de le dire, il improvise sur sa difficulté à s'adapter à son nouveau métier. Il partage avec sa femme un sentiment vrai, celui de sa dérive, son manque de place en ce monde, sa fatigue ; néanmoins il l'exprime dans un discours faux. Et elle accepte cette parole fautive, pour pouvoir accompagner ou aider l'homme qu'elle aime. Du fait de la dérive de Vincent, les sentiments et les émotions vraies ne peuvent plus, dans ce couple, être partagées qu'une fois mêlées au faux, à un discours social faux. L'intimité vraie est l'envers du semblant social. Seule cette vérité-là explique que Muriel n'insiste jamais pour en savoir plus, concrètement, sur son mari.

Trois séquences plus tard, le dîner-surprise avec Jean-Michel met en scène la même confiance de Muriel envers Vincent, confiance qui confine à la volonté de n'en rien savoir. Ce collègue de l'UCDI, l'unique dont elle ait entendu parler parce qu'elle l'a entendu lorsqu'elle appelait son mari, qui débarque un beau soir chez elle et dont l'accent et les manières font penser à tout sauf à un haut fonctionnaire international, nous montre évidemment à nous spectateurs le décalage entre ce qu'est Vincent et ce qu'il dit faire. Or Muriel qui l'a en face d'elle ne le voit pas, et finit même par se retirer de la pièce pour éviter l'évidence.

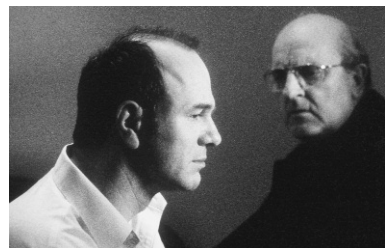
Plus généralement, ce mixte du mensonge et de la bonne foi, cette équivocité du dedans et du dehors, qui sont propres à Vincent, manifestent finalement la porosité des frontières socialement instituées, en particulier entre légalité et illégalité. Certes, Vincent se rêve homme de bien : son « idéal du moi », comme disent les psychanalystes, consiste à aider les autres, à être juste et charitable. Il a par conséquent choisi comme thème de son mensonge l'activité la plus altruiste de l'ONU, l'aide au développement ; et c'est même sur l'utilité ou l'inutilité de celle-ci qu'il se dispute pour la première fois avec son père,

trop réaliste ou désabusé à son goût (« c'est bien une phrase de vieux con », répond-il à la perplexité du père). Mais ce clivage propre à Vincent, entre activité d'arnaque réelle et idéal du moi, ne l'empêche pas de révéler l'entrelacement profond des pratiques légales et des agissements criminels. Mieux que toute rhétorique dénonciatrice, une conversation entre fonctionnaires qu'il nous donne à entendre alors qu'il passe dans les couloirs de l'UCDI démontrera le caractère hypocrite de la gestion de l'économie internationale. Récapitulant ce qui définit un « business friendly environment », c'est-à-dire un contexte qui pousse les investisseurs à venir dans un pays, un cadre dit : « les indices (d'un tel environnement) les plus fréquemment cités sont : la bonne gouvernance, un cadre réglementaire prévisible et transparent, et bien sûr la primauté du droit et la stabilité sociale sont nécessaires et viennent en troisième ». On aura noté l'humour qui place « en troisième » la primauté du droit, autrement dit, un droit qui par définition devrait venir en premier... En une phrase, Laurent Cantet nous montre combien les rapports de force économiques sont l'essentiel et se subordonnent la justice et le droit, même au sein des institutions internationales neutres. Escroc qui se présente comme le défenseur attentif des pays pauvres au sein d'une organisation internationale, Vincent effectue finalement en petit ce que les institutions font en grand. La bonne foi des agents de celles-ci est rarement douteuse, certes, mais peut fort bien s'accompagner de la dissimulation instituée, de même que le mensonge de Vincent se double d'une enfantine bonne foi. Étant de ce monde sans en être exactement, Vincent en constitue bien le parfait révélateur, au travers des vitres qui lui dérobent et lui montrent ces hauts fonctionnaires qu'il a idéalisés. La charge critique du film une fois repérée, on notera qu'elle porte sur toutes les dimensions de la vie en société. Exemplaire s'avère ici le rôle de Muriel. Lors des conversations

familiales, elle ne parle quasiment jamais, laissant son mari parler à son père ; et si elle dit quelque chose, cela concerne le travail de Vincent. Après un dîner, on la voit coucher les enfants tandis qu'en voix off Vincent parle de son travail avec sa mère. Dans cet univers professionnel de l'entreprise, univers des maîtres du jeu économique auquel feint d'appartenir Vincent, les femmes n'ont pas de place et encore moins de droit à la parole. La domination, celle dont Vincent est le témoin et le révélateur en passant à l'UCDI, cette domination commence à la maison et soumet les femmes aux hommes. Lors de la kermesse de l'école, Muriel entame une légère critique, vite ravalée : elle est institutrice à deux pas de chez elle, depuis toujours, sans perspective d'avenir, alors que Vincent change de travail et court le monde. Les femmes partagent finalement le statut des habitants des pays pauvres, elles ne bougent pas de chez elles ; seuls les hommes bougent. La mobilité est une richesse, un indice de statut social élevé. Elle est la seule preuve de sa réussite que Vincent fournit à son entourage, et même à lui-même (après tout, il pourrait passer ses journées dans une salle de cinéma, dans un lieu public d'une ville voisine, rien ne le force à bouger, sinon que le mouvement est en ce monde l'expression minimale des privilèges du pouvoir).

Le nom du père

Mobile parce qu'en fuite, « dedans » sans y être, menteur en toute bonne foi, toujours et jamais chez lui, le personnage de Vincent est fait de compromis fragiles, révélateurs certes du monde qui l'entoure, mais sans



L. Cantet, *L'emploi du temps*, 2001.
Photo : Jean-Claude Lothier.

doute porteurs d'une ambivalence de demandes dont le film nous expose aussi la nature. Centrale s'avère ici la figure du père. Témoin, Vincent se met aussi en scène lui-même, en premier lieu aux yeux de son père. Le père est d'abord spectateur : regard isomorphe aux caméras de surveillance, il est l'œil qui regarde son fils dormir. Spectateur intrusif par ailleurs, puisqu'à la fin sa venue inopinée précipitera tout, Vincent étant capable de défendre malgré tout son mensonge devant sa femme mais pas devant son père. Car si celle-là veut bien le soutenir, celui-ci a tant besoin d'y croire qu'il s'estime trahi lorsqu'il comprend que le poste à Genève, l'ONU, l'aide au développement, etc., ne sont que bavardages. Quelle est cette place éminente du père ? Ce dernier est l'instance même qui vient assumer les conséquences des actes du fils : à la fin, il lui trouve un poste prestigieux après ses sept mois d'errance, comme l'indique au passage le DRH qui jauge Vincent. L'inconséquence de Vincent est l'envers de sa demande de père. Le personnage de Jean-Michel confirme cela, puisqu'il s'agit du père de substitution que Vincent rencontre lorsqu'il a passé la limite de la légalité. À cet « homme important » qu'est le père répond son équivalent exact dans l'ordre de l'illégalité qu'est Jean-Michel, l'escroc. Lorsque celui-ci laisse tristement Vincent partir après qu'il a abandonné la marchandise de contrebande sur le parking devant les caméras de surveillance, il fait preuve du même amour que le père de Vincent qui, malgré tout, retrouvera un travail à son fils, et qui lui signe un chèque de 200 000 francs les yeux fermés.

Jean-Michel survient en effet de nulle part, lors de leur première rencontre sur le parking. Comme le père de Vincent, il voit celui-ci endormi avant de l'aborder dans le bar du Novotel. Et surtout, il sauve Vincent de la situation sans issue où celui-ci s'enfermerait en empruntant des sommes qu'il ne pourrait jamais rendre. On pourrait facilement opposer le bon et le mauvais père, celui à qui l'on doit

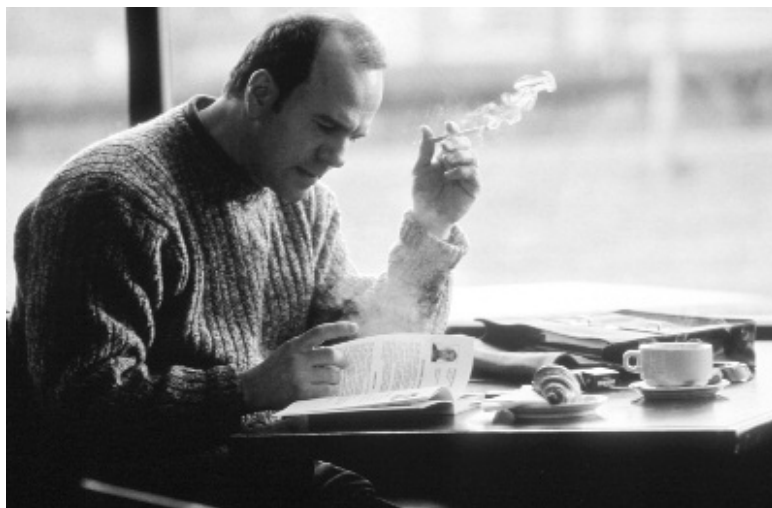
mentir et celui qui peut entendre la vérité ; mais la rencontre avec Jean-Michel est surtout le signe de l'échec, de l'impossibilité de la fuite pour Vincent. Car si la première image du film – Vincent quasiment caché et endormi dans sa voiture – évoque les prisonniers en fuite, si le mensonge de Vincent constitue une maladroite tentative de fuir sa vie, il s'avère qu'en rencontrant Jean-Michel il est bien obligé d'y revenir. C'est pourquoi la première image où s'unissent les multiples espaces traversés par Vincent est celle de Jean-Michel revenant dîner avec lui. De même que le père raccommode le temps en réconciliant Vincent avec les conséquences de ses actes, de même ici il réunifie l'espace que le mensonge de Vincent devait disloquer. Cependant cette scène s'avère ambiguë parce que si l'on y voit Vincent montrer un pan de sa vie à sa femme, on pourrait l'interpréter inversement : Jean-Michel (le père) commence à ramener Vincent à la maison...

De sorte que si Vincent fuit et s'il ne parvient pas à fuir vraiment, s'il n'est que dans le semblant de fuite, cela signifie en dernière analyse qu'il ne désire pas fuir ; il rencontre le père (Jean-Michel, ou son vrai père) parce qu'au fond il le cherche. L'ayant réellement trouvé – à la fin – il saute par la fenêtre et se retrouve, en une impressionnante ellipse, cadre supérieur. Raccourci lacanien saisissant : le nom du père (prestige, affinités, relations,

etc.) prolonge le « non » du père (« tu n'échoueras pas, mon fils »). Le noir où plonge Vincent, cette nuit où ne résonne plus que la parole de Muriel au téléphone, lorsqu'il abandonne son *Espace* pour aller marcher dans la neige, manifeste finalement l'effacement de l'espace personnel que s'était créé Vincent pendant le film, espace fait d'aires d'autoroutes et de voitures.

Tout ça, donc, pour rien. Ou encore, tout ne fait que recommencer. D'où le visage impénétrable à force d'être expressif que nous offre Vincent lors de l'entretien final : « anéanti » – c'était l'indication du scénario –, tel un prisonnier après une tentative d'évasion manquée ; rusé, comme s'il nous prenait à témoin de l'imposture qu'il s'apprête sans doute à recommencer ; inquiétant de se vouloir si lisse et transparent, comme s'il laissait voir une imperceptible faille tellement il s'efforce de les masquer toutes. Là sans être là ; absent par obstination à paraître présent... L'ultime fondu au noir, sur la voix off du DRH, achève alors l'écran noir précédent, lorsque Vincent se perdait dans l'obscurité de la nuit : il a disparu, il est toujours là mais il a disparu, il n'a même plus besoin de fuir pour disparaître.

Philippe HUNEMAN



L. Cantet, *L'emploi du temps*, 2001. Photo : Jean-Claude Lothier.