

**Éternel retour d'un hiver – hiver d'un éternel retour ?**  
**Différence et répétition dans *Un jour sans fin* de Harold Ramis**

Harold Ramis a peut-être réalisé l'un des films les plus deleuziens de toute l'histoire du cinéma : *Un jour sans fin* [*Groundhog Day*, 1993]. Le titre français du film nous permet de commencer à entrevoir le point d'accroche avec la pensée de Deleuze. Tout commence par une tempête en pleine hiver. Phil Connors (Bill Murray) devra – au moins en apparence – revivre indéfiniment le même jour, un 2 février. La tempête qui bloque Phil à Punxsutawney, PA, fait figure d'événement. Le film de Harold Ramis modélise au moins trois des concepts deleuziens parmi les plus importants : l'événement, la différence et la répétition.

D'ailleurs, qu'est-ce qui constitue l'événement dans *Un jour sans fin* ? S'agit-il de la tempête qui bloque Phil, ou au contraire, après une succession de répétitions (ce fameux « jour sans fin »), le moment où Phil change radicalement ? Ce changement apparaît comme l'inscription d'une différence dans une série de répétitions. Comme nous l'avons dit d'entrée de jeu, la vie de Phil reste bloquée un jour précis : un 2 février.

Ainsi, la question à laquelle il nous faut répondre concerne la représentation de la répétition autant que la répétition de la représentation : de quelle manière Harold Ramis rend-il supportable, pour son spectateur, ce qui semble bien être insupportable à vivre pour son personnage principal, la répétition inéluctable d'un même jour ? Par quels procédés esthétiques Harold Ramis parvient-il à *représenter* la répétition ? Comment parvient-il à donner envie au spectateur de traverser cette journée d'hiver qui a tous les airs d'un éternel retour ? Et surtout, le choix en lui-

même de l'hiver pour représenter une série de répétitions ne doit-il pas nous renseigner directement sur un certain type de répétition ? Jusqu'à quel point *Un jour sans fin* est-il la représentation de l'éternel retour d'un jour d'hiver ? Et l'idée même de la possibilité de l'éternel retour n'a-t-elle pas quelque chose d'aussi glaçant qu'un jour d'hiver ?

### L'événement et la saison : un hiver sans fin

« Les contes doivent comporter des heccéités qui ne sont pas simplement des mises en place, mais des individuations concrètes valant pour elles-mêmes et commandant la métamorphose des choses et des sujets. Dans les types de civilisation, l'Orient a beaucoup plus d'individuations par heccéité que par subjectivité et substantialité : ainsi le haïku se doit de comporter des indicateurs comme autant de lignes flottantes constituant un individu complexe. Chez Charlotte Brontë, tout est en termes de vent, les choses, les personnes, les visages, les amours, les mots. Le "cinq heures du soir" de Lorca, quand l'amour tombe et le fascisme se lève. Quel terrible cinq heures du soir ! On dit : quelle histoire, quelle chaleur, quelle vie !, pour désigner une individuation très particulière. Les heures de la journée chez Lawrence, chez Faulkner. Un degré de chaleur, une intensité de blanc sont de parfaites individualités ; et un degré de chaleur peut se composer en latitude avec un autre degré pour former un nouvel individu, comme dans un corps qui a froid ici et chaud là d'après sa longitude. Omelette norvégienne. Un degré de chaleur peut se composer avec une intensité de blanc, comme dans certaines atmosphères blanches d'un été chaud<sup>1</sup>. »

*Un jour sans fin* possède bien dans sa structure même quelque chose de comparable avec le haïku : nous pensons ici au mot de saison, le kigo, indispensable à la composition d'un haïku. Le fait même que Phil doive revivre un jour d'hiver est déterminant. Il y a bien une ligne de fuite qui se matérialise dans *Un jour sans fin* : comme dans les exemples proposés par Deleuze et Guattari (Brontë, Lorca, Lawrence et Faulkner), c'est une intensité qui transforme de manière irrévocable Phil

---

<sup>1</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 319.

et c'est peut-être bien cela l'événement représenté dans le film : les conditions de possibilité d'actualiser une différence au sein même de la répétition, différence qui deviendra même sortie de la répétition. La ligne de fuite qui transforme Phil serait ainsi composée du froid de l'hiver au fin fond de la Pennsylvanie, de la présence de Rita (Andie MacDowell), de l'heure à laquelle Phil se réveille inévitablement tous les jours (6h) et du jour, de la date, qu'il ne cesse de se répéter – ou qui ne cesse de se répéter à travers lui – un 2 février, et de tous les gestes que Phil va répéter pour rendre vivable sa condition (lecture, apprentissage du piano...). La transformation de Phil serait alors une parfaite illustration de ce qu'affirme Deleuze dans *Différence et répétition* : « Si la répétition nous rend malades, c'est elle aussi qui nous guérit ; si elle nous enchaîne et nous détruit, c'est elle encore qui nous libère, témoignant dans les deux cas de sa puissance "démoniaque"<sup>2</sup>. » Comme le remarque Jacques Morice, Phil « passe par différentes phases : le découragement [...], la transgression (vol, kidnapping), l'assistance à personnes en danger, etc. Il s'agit [...] d'un apprentissage, d'une quête effrénée pour retrouver un semblant d'humanité<sup>3</sup>. »

Le concept d'heccéité, tel qu'il est développé par Deleuze et Guattari dans *Mille plateaux*, peut nous permettre de comprendre de quelle manière l'hiver, c'est-à-dire la saison, est lié à la nature même de l'événement, « la chose la plus délicate du monde<sup>4</sup> », qui bouleverse la vie de Phil et surtout ses certitudes, ce qui est peut-être le véritable événement du film.

Dans *Un jour sans fin*, la saison est un élément structurant, opérant non seulement sur le plan thématique mais aussi sur le plan formel. Comme l'affirme Deleuze dans ses *Dialogues* avec Claire Parnet, il y a bien une certaine forme d'identité entre l'heccéité et l'événement : « HECCEITE = EVENEMENT<sup>5</sup> ». Dans le film d'Harold Ramis, *la saison en elle-même, l'hiver, est indissociable de l'événementialité représentée*, comme le souligne Yann Tobien : « Thématiquement, le film se tient :

2 Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 30 (désormais cité DR).

3 Jacques Morice, « Un jour sans fin », *Cahiers du cinéma*, n°470, juillet-août 1993, p. 78.

4 Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977, p. 81.

5 Jacques Morice, *op.cit.*, p. 78.

la météorologie, science de la prévision, sans cesse dévoyée, est un cadre idéal pour cette fable de l'aléatoire défait<sup>6</sup>. » La saison sur le plan thématique rassemble l'ensemble des différents éléments du récit, constituant ainsi un motif récurrent, autant que le moteur même du film : du fait même que Phil présente la météo sur une chaîne régionale, le motif de la saison est déterminant dans *Un jour sans fin*, avant même de penser que le film lui-même est basé sur la répétition d'un jour d'hiver. Tous les éléments sont réunis pour créer un cadre qui mettra en avant le motif de la saison. Comme le souligne Mireille Buydens : « L'heccéité désigne un mode d'individuation par composition d'hétérogènes, qui s'oppose à l'individuation "classique" des personnes et des choses. L'heccéité est ce qui résulte de la connexion, de la "participation contre nature" entre deux éléments<sup>7</sup>. » Dans *Un jour sans fin*, il est donc bien question d'individuation, puisque l'événement en lui-même, c'est la transformation de Phil *par la répétition d'un jour d'hiver* qui se forme à partir de la tempête qui vient inscrire une différence, justement parce qu'elle n'était pas prévu. La saison en elle-même devient donc un élément qui détermine l'individuation de Phil. La saison, parce qu'elle semble interminable et rude, transforme Phil.

Le mouvement général du film est donc le suivant : Phil, parce qu'il présente la météo pense pouvoir « prédire » le temps, et nous pouvons autant entendre ce mot comme « le temps qu'il fait », la météo, que le temps chronologique. Il a en quelque sorte trop confiance en ce qu'il croit être un « savoir », mais qui n'est en réalité qu'un simulacre : dès le début du film, la séquence pendant laquelle Phil présente la météo devant un fond bleu le prouve. En réalité, sa profession elle-même est basée sur un certain type de répétition : il doit tous les jours présenter la météo, donc faire semblant qu'il sait quelque chose, et il en vient à croire qu'il sait véritablement quelque chose et qu'il peut maîtriser le temps. Il ne peut pourtant prévoir l'événement qui va bouleverser son quotidien : le blizzard. Phil est prisonnier d'un simulacre qui l'empêchera, dans un premier temps, de saisir l'événement.

On peut dire que dans la deuxième partie du film, Phil va tenter de contre-

6 Yann Tobian, « Un jour sans fin », *Positif*, n°392, octobre 1993, p. 52.

7 Mireille Buydens, *Sabara. L'esthétique de Gilles Deleuze*, Paris, Vrin, 1990, p. 31.

effectuer l'événement et de se libérer *par* la répétition : « Arriver à cette volonté que nous fait l'événement, devenir la quasi-cause de ce qui se produit en nous<sup>8</sup> » puisque l'événement transforme aussi (et peut-être surtout) le corps. « Ou bien la morale n'a aucun sens, comme l'écrit Deleuze, ou bien c'est cela qu'elle veut dire, elle n'a rien d'autre à dire : ne pas être indigne de ce qui nous arrive<sup>9</sup>. » En quelque sorte, on pourrait dire de Phil qu'il devient un personnage stoïcien. Le parcours de Phil, c'est celui d'un « changement de volonté, une sorte de saut sur place de tout le corps, [...] qui veut maintenant non pas exactement ce qui arrive, mais quelque chose dans ce qui arrive, suivant les lois d'une obscure conformité humoristique : l'Événement<sup>10</sup>. » Tout le problème de Phil semble bien être celui de devenir un homme libre au sein même de la répétition. Il devient acteur du temps qui se répète, puisqu'il en vient à savoir à l'avance tout ce qui va se passer dans la journée qui ne cesse de se répéter, il peut jouer un rôle différent à chaque fois ou au contraire parfaire son jeu (comme c'est le cas dans les scènes où il tente de séduire Rita) :

« L'acteur effectue l'événement, mais d'une tout autre manière que l'événement s'effectue dans la profondeur des choses. Ou plutôt cette effectuation [...] physique, il la double d'une autre, à sa façon, singulièrement superficielle, d'autant plus nette, tranchante et pure pour cela, qui vient délimiter la première, en dégage une ligne abstraite et ne garde de l'événement que le contour ou la splendeur : devenir le comédien de ses propres événements, contre-effectuation<sup>11</sup>. »

À mesure qu'il y a répétition, Phil quitte ses illusions, puisqu'au départ, il vit dans un monde de simulacres (l'écran bleu) : « L'événement n'est pas ce qui arrive (accident), il est dans ce qui arrive le pur exprimé qui nous fait signe et nous attend ». L'événement ce n'est pas la tempête qui bloque Phil, qui n'est qu'un accident, ce sont les répétitions qui le transforment et la différence finale qui met fin à la série de

---

8 Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 174 (désormais cité LS).

9 *Ibid.*

10 *Ibid.*, p. 175.

11 *Ibid.*, p. 176.

répétitions : c'est-à-dire ce qu'il a voulu faire de la répétition. L'événement devient donc la contre-effectuation de l'accident.

**Le *nonsense* et la répétition : « *What if there is no tomorrow ?* »**

« L'art n'imité pas, mais c'est d'abord parce qu'il répète, et répète toutes les répétitions, de par une puissance intérieure (l'imitation est une copie, mais l'art est simulacre, il renverse les copies en simulacres). Même la répétition la plus mécanique, la plus quotidienne, la plus habituelle, la plus stéréotypée trouve sa place dans l'œuvre d'art, étant toujours déplacée par rapport à d'autres répétitions, et à condition qu'on sache en extraire une différence pour ces autres répétitions. Car, il n'y a pas d'autre problème esthétique que celui de l'insertion de l'art dans la vie quotidienne. Plus notre vie quotidienne apparaît standardisée, stéréotypée, soumise à une reproduction accélérée d'objets de consommation, plus l'art doit s'y attacher, et lui arracher une petite différence que joue d'autre part et simultanément entre d'autres niveaux de répétition<sup>12</sup> [...]. »

On peut rattacher le dispositif qui régit *Un jour sans fin* à la tradition du *nonsense*, tel qu'il a pu être défini, par exemple, par Gérard Genette : « [...] c'est le négatif d'un dialogue parfaitement sensé. Ça relève de l'humour logique<sup>13</sup>. » En ce sens on peut aussi rapprocher le dispositif qui structure le film de Harold Ramis d'une forme de paradoxe<sup>14</sup>. *Un jour sans fin* met bien en scène un paradoxe temporel et spatial : tous les matins, Phil se réveille à 6h le 2 février, quoi qu'il ait pu faire, non pas le jour d'avant, la veille, mais dans la répétition précédente de ce même jour. La définition de la boucle temporelle entraîne aussi des conséquences spatiales : en raison du blizzard qui l'empêche de quitter Punxsutawney, il ne peut aller au-delà des limites de la ville. Phil est donc bloqué dans le temps mais aussi dans l'espace. Ainsi, il est aussi possible de parler de *séries*, pour reprendre un autre concept dé-

12 Gilles Deleuze, DR, p. 375.

13 Gérard Genette, « Morts de rire », *Figure V*, Paris, Seuil, 2002, p. 217.

14 Voir sur ce point LS de Deleuze, « 12<sup>e</sup> série, sur le paradoxe », p. 92-100.

veloppé par Deleuze dans *Logique du sens* : les mêmes séquences dans la journée de Phil sont répétées, dans leur représentation, mais c'est aussi la réaction de Phil qui change à chaque fois et intègre la différence au sein des séries de répétitions.

Le découpage du film rend visible une représentation de la répétition qui intègre la différence : des séquences précises, dont le découpage sera – au moins lors des premières répétitions – identique, se répètent un certain nombre de fois (le réveil de Phil, la rencontre avec Ned, le reportage sur la marmotte, etc). Seul Phil est en mesure d'apporter la différence par ses paroles et par ses actions lorsqu'il se trouve confronté à des situations répétées. Toutefois, ce sont les coupes de plus en plus fréquentes qui vont rythmer les séquences et intégrer des différences au sein des répétitions : les répétitions n'étant pas restituées dans leur totalité, les ellipses et les coupes vont permettre au spectateur d'échapper à une lassitude de la répétition. On pourrait dire que le film de Harold Ramis permet de produire un méta-discours sur le montage *cut* propre à la comédie hollywoodienne : jouant ainsi de manière ironique avec le surdécoupage, ce qui entraîne la complicité du spectateur, puisque Ramis joue avec ses habitudes. L'expérience de la répétition est plus supportable pour le spectateur que pour le personnage : plus la répétition est insupportable pour Phil, plus elle provoque le rire. *Un jour sans fin* propose un catalogue de situations comiques qui mettent en avant le renouvellement constant de la performance de l'acteur face à la répétition : « L'efficacité de cette comédie tient justement à ça : un travail de sape, de recyclage burlesque, qui convertit chaque acte et signe de normalité (le monde standard, le décor standard [...]) en grande manifestation de l'absurde<sup>15</sup>. » Les séquences répétées qui intègrent la différence vont participer à la mise en forme d'un comique de répétition porté à ses conséquences extrêmes. Les situations comiques s'accumulent face à l'épreuve de la saison, le choix de l'hiver a des conséquences sur les événements vécus par le personnage. Comme le souligne Deleuze : « [...] l'humour est l'art des surfaces et des doublures<sup>16</sup>. » La neige peut être envisagée en tant que surface, de même que la doublure indique une notion de

15 Jacques Morice, *op.cit.*, p. 78.

16 Gilles Deleuze, *LS*, p. 176.

répétition : les mêmes situations sont au moins doublées puisqu'elles sont répétées tout au long du film.

### Le temps de la répétition et la répétition du temps

« Toutes les répétitions, n'est-ce pas ce qui s'ordonne dans la forme pure du Temps ? Cette forme pure, la ligne droite, se définit en effet par un ordre qui distribue un *avant*, un *pendant* et un *après*, par un ensemble qui les recueille tous trois dans la simultanéité de sa synthèse *a priori*, et une par une série qui fait correspondre à chacun un type de répétition<sup>17</sup>. »

Les situations comiques dans *Un jour sans fin* ne sont pas seulement centrées autour de la saison mais aussi du Temps : « Harold Ramis [...] s'amuse à bouleverser l'ordre de la temporalité<sup>18</sup>. » En multipliant des formules proches du non-sens, le film questionne le rapport au temps et au langage : le temps devient illisible. Phil tente par tous les moyens d'échapper à la répétition d'une même journée en quittant l'espace où il se trouve. Le jeu sur le temps a aussi des conséquences sur l'espace (il ne peut aller à Pittsburg), et ne peut même pas envisager le futur (il ne peut entreprendre une analyse comme lui suggère le psychanalyste qui lui propose de revenir le lendemain). Sa tentative de lutter contre la répétition produit du non-sens : « *What if there is no tomorrow ? There wasn't one today !* », « *My years are not advancing as fast as you think* ». Le langage dans le film ne peut traduire le réel qu'en ayant recours à l'illogique, notamment parce que les limites de l'espace et du temps contribuent à la création de ce langage du non-sens.

Sans doute y a-t-il un lien particulier qui unit la répétition, l'humour, le *nonsense* et la comédie, au-delà même de la notion de comique de répétition. Faisons un détour par *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte* de Marx pour nous en convaincre. Pour Marx, l'Histoire se répète toujours deux fois : « Hegel remarque quelque part que

<sup>17</sup> Gilles Deleuze, DR, p. 376.

<sup>18</sup> Jacques Morice, *op.cit.*, p. 78.



tous les grands faits et les grands personnages de l'histoire universelle adviennent pour ainsi dire deux fois. Il a oublié d'ajouter : la première fois comme tragédie, la seconde fois comme farce<sup>19</sup> [...]. » Certes, il n'est nullement question d'Histoire dans *Un jour sans fin* (on pourrait même être tenté de parler d'une mise en fiction d'une sortie de l'Histoire et questionner cette absence de l'Histoire au sein même de l'espace fictionnel), mais le mouvement de la répétition est bien celui-ci : de la tragédie vers la farce, voire même de la tragédie vers la comédie. Comme si l'idée même de répétition pouvait renvoyer à une dimension comique, comme si tout ce qui se répète invitait au rire plutôt qu'aux larmes.

La répétition annulerait donc la tragédie et permettrait de rire de situations douloureuses. Ainsi, plusieurs scènes de suicides se répètent mais le personnage introduit la différence dans la répétition en tentant différentes formes de suicides : ces tentatives de suicides sont « hilarante[s] parce que forcément vouée[s] à l'échec<sup>20</sup>. » Le thème du suicide, qui n'est pas extrêmement développé dans le cinéma *mainstream* américain, n'est pas envisagé avec sérieux et provoque le rire du spectateur dans la mesure où les scènes successives de tentative de suicide ressemblent davantage à des parodies de scènes tragiques. *Un jour sans fin* joue avec les codes de la comédie en déconstruisant des scènes habituellement présentes dans des films dramatiques. Tout est mis en œuvre pour que le spectateur questionne son rapport à la comédie : Vincent Ostria voit même dans *Un jour sans fin* l'exemple d'un film faisant preuve d'une « audace nouvelle, une ouverture dans le cinéma "commercial", et propos[ant] ni plus ni moins au spectateur qu'une réappropriation de la fiction, ou en tout cas une possibilité de partager le jeu des cinéastes sur le récit<sup>21</sup>. » Cette question se pose aussi dans *L'Incroyable Destin de Harold Crick* [*Stranger than Fiction*, 2006] de Marc Forster, autre film comparable à *Un jour sans fin* qui joue avec les codes de la comédie, lorsque le personnage principal, Harold Crick veut savoir s'il se

---

19 Karl Marx, *Le 18 brumaire de Louis Bonaparte*, traduit de l'allemand par G. Chamayou, Paris, Flammarion, 2010, p. 93.

20 Jacques Morice, *op.cit.*, p. 78.

21 Vincent Ostria, « Glissements progressifs du plaisir interactif », *Cahiers du cinéma*, n° 476, p. 66.

trouve dans une comédie ou une tragédie<sup>22</sup>. Ces deux comédies méta-discursives reviennent sur la fabrication d'une comédie (comédie au carré, comédie sur la comédie). Les deux personnages sont confrontés à la répétition dans le quotidien, il y a bien quelque chose dans la répétition qui relève du quotidien, de l'infra-ordinaire.

Comme Harold Crick, qui est piégé dans son quotidien et dans sa condition de personnage de roman, Phil provoque le rire en raison de son emprisonnement spatio-temporel et ce sont ses réactions qui vont accentuer l'effet comique du film<sup>23</sup> : « L'humour est inséparable d'une force sélective : dans ce qui arrive (accident) il sélectionne l'événement pur<sup>24</sup>. » Ce n'est pas la tempête en elle-même et le fait que Phil est emprisonné dans un espace et un temps délimité qui provoquent le rire, mais *le sens* qu'il va donner aux répétitions : ses réactions face à l'événement.

La répétition devient pour lui un soulagement, lorsqu'elle lui permet d'échapper à la punition (lorsqu'il se fait arrêter par la police). À partir du moment où il prend conscience de la répétition du quotidien, d'un emprisonnement dans la répétition, Phil provoque ce qui va lui permettre de supporter la répétition, l'infraction de la Loi. Sa première réaction va être la prise de conscience que ses actes seront sans conséquences : alors que Phil est au volant avec ses compagnons de boisson, il répète à nouveau cette question « *What if there were no tomorrow?* » Ce à quoi répond l'un des deux compères : « *No tomorrow? That means there'd be no consequences, no hangovers. We could do whatever we wanted.* » Et Phil en arrive à cette conclusion : « *I'm not gonna live by their rules anymore!* » La loi elle-même est normalement basée sur la répétition : il faut effectuer un certain nombre d'actes pour être dans la loi. Elle est l'interdiction de la différence. Le temps est aussi lié à la loi : la loi a besoin du temps, autant que le temps s'impose comme loi pour ce qui est humain. Phil est soumis à une autre temporalité, en dehors de la loi, et en faisant l'expérience de

22 On peut penser à *Melinda and Melinda* (2004) de Woody Allen dans la mesure où la même histoire est répétée deux fois : une fois en comédie et une fois en tragédie.

23 Phil Connors et Harold Crick sont tous les deux bloqués dans l'espace et le temps, on peut parler de deux films reposant sur un dispositif en forme de paradoxe: Harold Crick est bloqué dans l'espace et le temps du roman dont il se découvre être le personnage principal, tout comme Phil Connors est bloqué à Punxsutawney un 2 février sans pouvoir dépasser ni ce lieu ni cette date.

24 Gilles Deleuze, LS, p. 177.

la répétition, il se trouve confronté à sa propre solitude. Mais peut-être était-il déjà confronté à sa propre solitude, avant de subir la répétition d'une même journée d'hiver, et l'épreuve de l'hiver et du Temps va l'amener à partager son expérience du temps avec Rita.

### **En finir avec la norme ? Un jeu sans fin...**

Malgré un dispositif formel original, qui provient notamment d'un traitement thématique de la saison particulièrement cohérent dans la mesure où l'hiver fournit un réservoir de situations comiques, on peut retrouver dans *Un jour sans fin* une dimension fortement moraliste : la répétition ne s'arrête que lorsque Phil découvre le « vrai » sens de l'amour. Tout le film tend vers la recherche d'une forme de « vérité » comme c'est souvent le cas dans le cinéma *mainstream* américain. Ce qui apparaissait comme une comédie originale en arrive à une conclusion conformiste et attendue. Toute son originalité réside donc dans son dispositif. Le personnage le plus conformiste est sans aucun doute Rita (« *I guess I want what everybody wants. You know, career, love, marriage, children* »). Dans le fait même que le personnage principal féminin soit l'incarnation de la norme, il y aurait quelque chose à analyser. *Un jour sans fin* propose donc une version stéréotypée des rapports hommes/femmes, avec des genres précisément déterminés : l'objet du désir de Rita est déterminé à l'avance et parfaitement normé. On peut se demander si la comédie porte sur la norme qu'elle met en scène, ce qui ferait d'elle une remise en question de cette norme ou si au contraire *Un jour sans fin* ne se contente pas de respecter les codes du genre de la comédie romantique hollywoodienne, contribuant à les renforcer autant qu'à renforcer la représentation de rapports hétéronormés. On peut donc se demander si le méta-discours évoqué plus tôt porte aussi sur les rapports hommes/femmes ou si cette dimension lui échappe. On peut même parler de la représentation d'un délire névrotique à vouloir être « normal », « normé », basé sur la répétition des mêmes gestes jusqu'à atteindre la représentation de la norme autant

que son incarnation.

*Un jour sans fin* propose donc un modèle de vie conservateur, basé sur l'idée de rédemption, de rachat, voire de salut, comme seule possibilité pour sortir de la répétition, ce qui est parfaitement ironique. En quelque sorte, Phil sort de son éternel hiver, mais pour mieux retourner dans un autre schéma répétitif : le conformisme. Le conformisme étant répétitif par essence dans la mesure où il rejette la différence : il propose un modèle qui doit être adopté par tous. Il s'agit d'un schéma récurrent dans les comédies romantiques hollywoodiennes : comme si elles servaient à modéliser les rapports hommes/femmes et donc proposer *un modèle à répéter*. La comédie romantique apparaît alors en tant qu'instrument de normalisation de masse. On pourrait parler même d'une culture du déni propre à la comédie américaine, au sein de laquelle justement tout l'enjeu est de proposer un rapport au désir parfaitement normé.

JUSTINE RABAT et MANUEL ESPOSITO