



**HAL**  
open science

## The Usual Suspects et la puissance du faux

Christophe Gelly

► **To cite this version:**

| Christophe Gelly. The Usual Suspects et la puissance du faux. 2010. halshs-00697343

**HAL Id: halshs-00697343**

**<https://shs.hal.science/halshs-00697343>**

Preprint submitted on 15 May 2012

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

***The Usual Suspects* et la puissance du faux**  
**Christophe GELLY**  
**Université Blaise Pascal (Clermont-Ferrand 2, France)**  
**CELIS (EA 1002)**  
**PRES Clermont-Université**

« I don't believe in God, but I am afraid of him » : cette citation du narrateur principal et « meilleur second rôle » du film (c'est le titre qui lui a été décerné aux Oscars) cerne d'emblée la question qui va longtemps obséder le spectateur du « néo-polar » de Bryan Singer, *The Usual Suspects* (1995) : la puissance du faux. En effet, comme chacun le sait (ou va l'apprendre, désolé de jouer ici le rôle du « spoiler »), le film en question tourne, comme de nombreux autres polars, autour d'une manipulation narrative qui nous fait prendre le faux pour le vrai. Rien de bien neuf sous le soleil, c'est même, en soi, le principe du genre que de monter ce type de manipulation narrative et cognitive destinée à être révélée au terme du processus de l'enquête. Mais ce qui a paru plus choquant (ou ingénieux) dans le film de Singer, c'est que ce n'est pas un pan de l'histoire qui nous manque et qui, une fois divulgué, amène à reconsidérer toute l'intrigue passée telle qu'elle nous avait semblé se dérouler : ce schéma correspondrait à certains films comme *Witness for the Prosecution* (1957) de Billy Wilder ou *Psycho* (1960) d'Alfred Hitchcock ; comprenant qui est Norman Bates en réalité, nous pouvons revoir certaines scènes du film sous un autre angle.<sup>1</sup> Le film de Synger implique une révision plus radicale puisque la révélation finale n'est pas la divulgation d'une vérité (Norman Bates est psychotique) mais l'annulation de toutes les vérités narratives auxquelles nous avons pu adhérer : toute l'histoire de Verbal Kint n'est qu'un leurre. Pour mieux comprendre la portée de cette modification il faut en premier lieu définir la manière dont ce leurre fonctionne, avant de s'interroger sur sa valeur herméneutique dans un environnement culturel donné.

### **Le leurre et le stéréotype**

Il n'est sans doute nul besoin de rappeler le *twist* final du film, qui consiste à révéler que le récit d'un escroc à la petite semaine, Verbal Kint, relatant la manipulation d'un groupe de criminels par un génie du mal, Keyser Soze, est en réalité monté de toutes pièces à partir des éléments épars que Kint observe çà et là dans la pièce du commissariat où se déroule l'interrogatoire. Bien sûr, Kint, c'est Soze, maître de la manipulation et croquemitaine du monde de la pègre : « a spook story that criminals tell their kids at night : 'Rat on your pop, and Keyser Soze will get you' » [00 :59 :17] dit même Kint à Dave Kujan, le policier qui l'interroge. Mais la première surprise passée, le tour de force narratif consiste finalement en bien peu de choses : il est plus facile d'invalider l'ensemble de l'histoire relatée que de revenir sur un élément précis qui, si l'on en modifie la perception, change toute l'appréhension et le sens de l'histoire. C'est d'ailleurs ce qui a motivé certains comptes-rendus plus que critiques du film,<sup>2</sup> manière de dire « tout ça pour ça », ou tout ce récit pour si peu d'histoire. Et pourtant, si l'on ne peut réellement parler de film culte, il faut reconnaître que d'une part, le procédé a fonctionné, il n'a pas été d'emblée condamné pour son artificialité, et que d'autre part il semble toucher à une limite extrême de la narration policière (ou du *thriller*) dont il met à nu le fonctionnement. Les deux questions sont sans doute liées : c'est parce qu'il pousse jusqu'à l'extrême une certaine logique de la narration du polar que le

---

<sup>1</sup> C'est d'ailleurs ce qui poussa Hitchcock à faire précéder la diffusion du film d'un avertissement aux spectateurs leur demandant de ne pas divulguer la fin du film à leur entourage pour en préserver le sel. Voir Ernest Larsen, *The Usual Suspects*, London, British Film Institute, 2002, p. 55.

<sup>2</sup> Voir Larsen, pp. 54-55.

film, malgré l'artificialité du procédé, est efficace — en d'autres termes il nous en dirait plus sur notre rapport au genre (et au récit en général) que sur l'histoire criminelle proprement dite.

Dave Kujan, le policier du service des douanes, lance à Verbal Kint : « Convince me », demande d'ailleurs reprise en voix off lors de la scène finale où il se remémore les divers épisodes de cette narration trompeuse. L'on pourrait dire du spectateur précisément la même chose : qu'il n'attend qu'une chose du récit filmique, c'est qu'il vienne le convaincre. Mais comment précisément ? Comment le film se construit-il sur notre crédulité de spectateur, ou ce que Coleridge appelait « the willing suspension of disbelief » ? Car c'est une chose que de provoquer l'adhésion du spectateur au monde fictionnel, c'en est une autre de le guider sur des voies *qu'il jugera pertinentes et vraisemblables en elles-mêmes*, pour ensuite les désavouer et ouvrir une autre piste de lecture de l'histoire. Le chaînon manquant, si l'on ose dire, c'est le cadre générique qui va guider le spectateur dans son adhésion au film comme étant régi par des normes relativement stables ; ce sont sur ces normes que le récit de Kint va « miser », pour construire sa manipulation. Nous y croyons dur comme fer parce que nous sommes dans un polar, mais ce polar là va s'avérer trompeur précisément dans la mesure où il déclenche ces réactions d'adhésion spontanées à un cadre narratif et générique chez son spectateur.

D'où la question des stéréotypes : c'est bel et bien sur les stéréotypes du genre que se fonde la manipulation narrative de Verbal, homme frêle et chétif, affligé de tics nerveux et d'une patte folle — le diable boiteux en quelque sorte<sup>3</sup> — bref, personnage qui ne correspond en rien au stéréotype du génie du mal qu'est Keyser Soze. Le film reprend point par point tous les canons du genre, en termes de portrait psychologique et de procédés formels, avec juste ce qu'il faut de distance ou d'exagération pour donner l'illusion de l'originalité ou de l'authenticité à l'intérieur du cadre générique — pour nous donner le sentiment que nous sommes bien dans un néo-polar, un polar de la vague « néo-noir » qui joue avec les conventions mais retrouve ses marques dans le champ générique qu'il s'est fixé. Ernst Larsen fait la liste de tous les poncifs du genre, toujours présents avec quelque distance mais sans volonté parodique non plus : les *topoi* de la compétition masculine, du travail en équipe typique du *heist movie* (Larsen cite à ce sujet *Asphalt Jungle* [John Huston, 1950] comme un modèle prédominant du film), la structure en flash-back successifs si courante dans le genre, la figure de la femme (Edie Fineran, la petite amie de Dean Keaton) que l'on doit quitter pour retrouver un monde criminel purement masculin (on songe ici à *Out of the Past* de Jacques Tourneur, 1947). Tout y est donc, mais un peu déformé, un peu distancié : les personnages travaillent pour de l'argent et pour une vie facile, mais jamais on ne les voit profiter de cet argent ni faire des projets d'avenir pour la suite, après le crime (contrairement, par exemple, à ce qui se passe dans *Asphalt Jungle* ou dans *The Killing* [Kubrick, 1956] et dans nombre d'autres films de ce type). Les femmes sont quasi absentes de ce film mais la figure de la femme fatale subsiste à travers l'association de la sexualité et de la violence<sup>4</sup>. Les flash-back sont si nombreux (ils constituent la chair même du film) que l'on pourrait y voir une volonté réflexive légèrement parodique (mais songeons à *Double Indemnity* [Billy Wilder, 1944], film lui aussi construit comme confession sous la forme de flash back répétés...). Plus

---

<sup>3</sup> Cette référence est reprise d'une critique d'Aurélien Férenczi citée dans *L'Avant-Scène Cinéma* (vol. 57, décembre 2005, p. 8), elle renvoie à un roman de Lesage (1707) qui a pour narrateur le diable. Les références à la littérature française ne s'arrêtent pas là puisque la fameuse phrase de Soze (« The greatest trick the devil ever pulled was convincing the world he didn't exist ») est tirée d'une nouvelle de Baudelaire, « Le Joueur généreux » (1864)

<sup>4</sup> Voir Larsen p. 68.

convaincante est sans doute l'interprétation de Ernst Larsen sur le détournement de cette formule du flash-back :

The redemption the classic noir narrators seek is clearly dependent on closure. They must bring their story to a satisfying form of completion which usually encompasses their own mortality. Verbal fails this test as well. He stands just outside the doorway of the office and mutters, "fucking cops", and then limps away. Thus, even before the next decisive twist, the long moment of identification, Verbal has undermined the classic flashback narrator. (p. 62)

Nous pensons donc bel et bien être dans le domaine du néo-noir, puisque les figures caractéristiques — les stéréotypes thématiques et formels — du genre se retrouvent déformés, mais juste assez pour que l'on puisse les reconnaître.

Le film joue pleinement de notre illusion de reconnaissance du genre par cette déformation : il semble nous flatter en tant que spectateurs connaisseurs du film noir, et semble concentrer l'intérêt de sa narration sur ces détournements plus ou moins mineurs qui prennent sens en référence à un univers de cinéphiles. Ce n'est pas notre crédulité de spectateurs que le film exploite, mais notre « vanité » de cinéphiles. En quoi s'agit-il d'une exploitation ? En ceci que, tout occupés que nous serons à évaluer les menus écarts de style et de contenu dans le cadre générique, nous serons aveugles à ces plans qui clairement nous désignent *a posteriori* Verbal Kint comme le cerveau de l'affaire, tel ce plan qui l'isole lors du *line up* du début du film, où ce plan en légère plongée au cours duquel il « absorbe » les divers éléments du bureau de Dave Kujan pour en tirer la trame de l'histoire qu'il est sur le point d'inventer. Un exemple classique de ce procédé apparaît dans le flash-back censé relater la « naissance » de Soze comme génie du mal.

Stanley Orr<sup>5</sup> a montré comment les références orientales dans ce micro-récit visent à l'authentifier, et constituent autant d'effets de réel, notamment en résonance avec l'actualité politique des années 1990 et avec la recrudescence des guerres ethniques en Europe de l'Est. Ce que Orr omet de dire, dans notre perspective, c'est que cet effet de réel « politique » (pour faire simple, l'idée que nous adhérons à l'histoire de l'origine de Keyser Soze parce qu'elle correspond à une histoire qui nous est contemporaine) est aussi une autre manière de jouer sur le genre. En effet, le néo-noir est très souvent une re-politisation du genre policier de façon assez brutale, là où le film noir classique restait assez timide, la censure et le code Hays obligeant alors les réalisateurs à la prudence (que l'on songe par opposition à *Chinatown* [1974] de Polanski, et à sa condamnation des milieux politiques). Par conséquent, la lecture politique de la figure de Soze dans cet épisode à travers la référence orientale est une manière pour le scénariste Christopher Mac Quarrie et pour Bryan Singer de réaffirmer la validité du film comme néo-noir, comme relecture politique du film noir classique, c'est-à-dire encore une fois de confirmer l'approche générique cinéphilique du spectateur.

Or, cette approche, on la sait vouée à l'échec. Pourquoi ? Parce que la représentation globale fournie par Soze / Kint dans le film est un leurre. Tout ça pour ça, encore une fois. Les stéréotypes du genre auront été utilisés, détournés, puis finalement mis à bas : de sorte que l'on peut se demander si le but réel du film ne serait pas de démontrer et d'utiliser notre crédulité de spectateurs (instruits ou non des questions de distinction générique, d'ailleurs), selon un processus d'*anticlimax* particulièrement frustrant. On nous donne à voir un récit qui

---

<sup>5</sup> Orr, Stanley, "Postmodernism, Noir, and "The Usual Suspects"", *Literature/Film Quarterly*, 27:1 (January 1999).

semble construit sur de savantes références au genre, sur le détournement des structures canoniques, puis tout s'écroule, laissant place à une question sur notre attitude face à la fiction et sur notre désir de spectateurs — « Convince me », une fois encore. Ce jeu de « montagnes russes » fictionnelles et identificatoires (on y croit / on ne croit plus à rien) correspond dans ses grandes lignes à la définition d'une technique majeure du postmodernisme, qui consiste à élaborer des représentations fictionnelles destinées à être investies par le lecteur ou le spectateur pour ensuite se voir désavouées. Citons ainsi Fredric Jameson sur Raymond Chandler, puis Linda Hutcheon :

As in the hard-boiled movies, the narrator's voice works in contempt to the things seen, heightening them subjectively through his own reactions to them, through the poetry his comparisons lend them, and letting them fall back again into their sordid, drab reality through the deadpan humor which disavows what it has just maintained.<sup>6</sup>

What happens [in post-modern films], perhaps, is something we should label as postmodern, something that has the same relation to its modernist past as can be seen in postmodern architecture today: both a respectful—if problematized—awareness of cultural continuity and a need to adapt to changing formal demands and social conditions through an ironic contesting of the authority of that same continuity. The postmodernist is in this sense less radical than the modernist; it is more wilfully compromised, more ideologically ambivalent or contradictory. It at once exploits and subverts that which went before, that is, both the modernist and the traditionally realist.<sup>7</sup>

De même, à propos de *Pulp Fiction*, J.P. Telotte écrit-il:

In every instance, the narrative foregrounds our traditional, comforting sense of character, draws upon what we expect, but then, in a fashion that has become familiar from a host of postmodern narratives, mocks that notion with figures who, disconcertingly, simply « are », who underscore their sense of difference, and who, in their ability to move beyond the boundaries of roundedness [...] add a new dimension to the cultural challenge that has always abided in the film noir.<sup>8</sup>

La question désormais sera double. Premièrement, qu'est-ce qui fait l'originalité et la marque de ce procédé chez Singer par rapport à d'autres réalisateurs (on songe au *Doulos* [1962] de Jean-Pierre Melville, cité par Larsen, et qui utilise un procédé similaire) ? Si le procédé visant à utiliser l'horizon d'attente générique du spectateur pour le manipuler est observable dans le film noir « classique » des années 50 (et 60 en France), et si même on le retrouve dans les années 40 en littérature avec Chandler (ce que suggère Jameson, puisque le procédé de retournement qu'il décrit est très proche du *twist* de *The Usual Suspects* et du *Doulos*), en quoi le film néo-noir est-il si différent que cela de son modèle d'origine ? Ou bien, selon les termes de Stanley Orr, dans quelle mesure peut-on considérer le film néo noir comme un film « anti-noir » (p. 71) démontant et détournant de façon réflexive les stéréotypes du genre ? Ce qui nous amène à une seconde question : peut-on attribuer à ce film une caractéristique postmoderne dans son traitement des stéréotypes et de l'horizon d'attente

---

<sup>6</sup> Fredric Jameson, « On Raymond Chandler », *The Critical Response to Raymond Chandler*, Van Dover, J.K., dir. Westport, Greenwood, 1995, p. 81.

<sup>7</sup> Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, New York, Routledge [1989], 2002, p. 103.

<sup>8</sup> J.P. Telotte, « Rounding Up *The Usual Suspects*—The Comforts of Character and Neo-Noir », *Film Quarterly*, vol. 51, n°4 (summer 1998), p. 14.

générique du spectateur, dans la mesure où cette caractéristique est observable — mais différemment ? — chez ses prédécesseurs au sein du genre ?

### **Le néo-noir comme anti-noir ?**

Ces questions théoriques sont, on s'en doute, retorses, et nous ne comptons ni les résoudre entièrement ici ni proposer une énième définition du phénomène postmoderne. Cependant, la référence à ce phénomène en elle-même peut être instructive. Disons tout d'abord, après d'autres critiques, que les dates du postmodernisme ne correspondent pas forcément entre divers modes de représentation, comme par exemple entre le film et la littérature (ainsi que le fait remarquer Linda Hutcheon). Si le postmodernisme en littérature naît après la deuxième guerre mondiale, il y aura toujours un décalage temporel avec le développement de cette sensibilité au cinéma, de sorte que l'on peut se demander à bon droit si l'on peut parler de postmodernisme dans *Le Doulos* par exemple, alors que selon certains critiques le postmodernisme au cinéma naît dans les années 1980 notamment avec les premiers films de David Lynch. Plus encore, on peut penser que le film de Melville — comme *Rashomon* (1950) d'Akira Kurosawa — se concentre sur la relativité de la perception (le film de Kurosawa relate quatre versions très différentes du même crime, selon des témoins différents) et non, comme *The Usual Suspects*, sur la remise en cause radicale de l'autorité narrative elle-même, aboutissant à une autonomie totale du récit par rapport au réel représenté, par rapport à l'histoire : on raconte bien toujours l'histoire d'un crime dans *Rashomon*, alors que dans le film de Singer on ne sait plus très bien même ce qui motive la narration tant elle est déconnectée du réel lors du dénouement.

Cependant la question n'est pas vraiment dans « l'étendue » de la remise en cause de l'autorité narrative, mais plutôt dans sa modalité. On a vu également que la remise en cause réflexive des stéréotypes n'est pas forcément étrangère au film noir « classique » des années 40 et 50, puisque dans un film canonique du genre, *Double Indemnity*, par exemple, l'un des thèmes principaux développés par Wilder est la manière dont les personnages agissent selon des rôles prédéterminés par le genre lui-même.<sup>9</sup> La distance avec le genre ne serait pas l'apanage du néo-noir, contrairement à ce que soutient Stanley Orr :

*Pulp Fiction* reads as a magnum opus of postmodernist noir, which, as its title implies, irreverently attenuates a profusion of noir formulae. In its pronounced self-reflexivity, "postmodern noir" unsettles the basic categories of noir epistemology: detective/mystery, fiction/reality, subject/object. (p. 71)

Je voudrais montrer que ce qui permet de rattacher *The Usual Suspects* au courant postmoderne, ce n'est ni l'étendue de la subversion du récit à proprement parler, ni la subversion des catégories de représentation du réel dont parle Orr, et qui se trouvent également subverties dans d'autres films noirs classiques, mais la manière dont cette subversion s'opère.

Ernest Larsen remarque à plusieurs reprises que le film de Singer insiste sur le caractère « multinational » du génie criminel Keyser Soze. De la même manière, l'organisation criminelle des cinq gangsters correspond à une division du travail et à une invasion de la sphère privée par la sphère « professionnelle » qui, selon Larsen, renvoie à la problématique du rapport de l'individu à la société, pas sur le mode de la marginalité comme

---

<sup>9</sup> Voir notamment Hugh S. Manon, « Some Like It Cold : Fetishism in Billy Wilder's *Double Indemnity* », *Cinema Journal*, summer 2005, 44, 4.

cela est souvent le cas dans le film noir classique (où le détective, le criminel ou le coupable sont souvent des personnages hors normes dans le tissu social) mais au contraire à travers une introjection presque excessive du conformisme social.

*The Usual Suspects*, on the other hand, smoothly details how efficient the suspects are—at first. Their behaviour can seldom be faulted even during the climactic assault. They make few mistakes. They don't compromise the group. They register more as perfectly self-motivated workers, who set themselves a task, plan its execution and follow it through, than as character studies. They have no outside lives. All these elements—even, or especially, the amorality—mirror the concurrent dominant model of corporate teamwork, with its ideal of unreserved devotion to work licensing unlimited greed. In such environments—whether it's the criminal milieu or corporate culture—personality can be extraneous. (p. 48)

Ce qui sous-tend le leurre dont sont victimes les personnages du film, c'est leur adhésion implicite à une logique de l'efficacité d'une action collective et à l'effacement de l'individu devant le groupe. Cette logique repose sur la *globalisation* des représentations, qui soutient cet effacement des individualités — nous sommes en 1995 aux débuts de la popularisation du réseau internet. Keyser Soze est un symbole frappant de cette globalisation, puisqu'il est à la fois partout et nulle part, qu'il est partie prenante dans des trafics multiples à l'échelle internationale, et qu'il a de solides appuis dans le monde politique... Ce qui ferait de *The Usual Suspects* une fiction postmoderne ce serait donc, pour nous, la mise en cause d'une narration globalisée et manipulatrice, manipulatrice parce que prétendant à une vérité globale.

Qu'est-ce qui caractérise donc cette narration particulière aboutissant au leurre des personnages ?<sup>10</sup> Prenons un exemple. Lorsqu'il « reprend » la présentation de Verbal Kint, Dave Kujan s'acharne (tout au long du film mais particulièrement à la fin) à accuser Dean Keaton, et il adopte tout au long de sa « révision » du récit une version différente, dans laquelle Keaton est le véritable Soze, qui s'est servi de Kint pour faire croire à sa propre mort.<sup>11</sup> La version de Kujan est bel et bien représentée à l'écran comme autre version possible du récit de Kint. Cette version, en tant qu'elle apparaît ainsi à l'écran, incarne au mieux la critique de la représentation médiatique / filmique globalisée puisqu'elle vient mettre en évidence notre crédulité de spectateur au second degré : nous adhérons à la version de Kujan parce qu'elle correspond non plus seulement aux *topoi* génériques qui seraient ainsi déconstruits, comme dans le film noir classique, mais en raison de la puissance d'une représentation médiatique globalisante. C'est parce que le film « iconise » la version de Kujan qu'elle nous paraît crédible. Le récit est trompeur parce que c'est un récit visuel qui montre ce qui n'a pas, en réalité, été vu par aucun personnage. Mais la scène où est révélée la supercherie de Verbal Kint / Keyser Soze est encore plus significative.

Le scénario ici proposé — à travers l'utilisation des objets présents dans le poste de police et observés par Kint / Soze — repose à la fois sur le caractère multinational des artefacts (la porcelaine japonaise, la référence pseudo amérindienne à Redfoot [le personnage

---

<sup>10</sup> Encore une fois, rappelons que cette narration est ici considérée en tant qu'elle fait l'objet d'un discours réflexif de nature postmoderne sur la représentation (et non en tant que simple continuation du discours réflexif du film noir classique, qui a sa propre validité et existence également).

<sup>11</sup> Il donne d'ailleurs plusieurs exemples de la nature criminelle de Keaton qui correspondent très peu à l'image qui est donnée de lui par Kint, ce qui nous laisse dans des abysses de perplexité : Kint / Soze a-t-il réellement été dupé sur ce point par Keaton qui lui a paru meilleur qu'il n'était ou a-t-il présenté Keaton sous cet angle en ayant déjà prévu (mais comment ?) que ce serait un « hameçon » auquel Kujan allait mordre et ainsi se désintéresser de sa propre personne ?

n'existe pas dans l'histoire américaine, et pourtant le nom semble tiré d'un manuel d'histoire], la mention du Guatemala, etc.) et sur leur caractère « transversal » et asémantique permettant leur réutilisation potentielle à l'intérieur d'un autre récit — celui de Kint d'abord, puis celui de Kujan, et enfin celui, inaccessible mais entrevu, de Soze. Les mêmes éléments se retrouvent tour à tour dans des récits successifs, formant une sorte de patchwork interprétatif. Notre adhésion à cette construction formelle repose non seulement sur des présupposés génériques, comme nous l'avons vu, mais aussi sur l'étendue problématique et proprement inexplicable globalement de ces références — bref sur leur plasticité et leur valeur d'échange dérivant de cette adaptabilité. Revenons par exemple sur le plan où Kobayashi (ou plutôt l'âme damnée de Soze dont nous ne saurons jamais le véritable nom) suit Soze en voiture à sa sortie du poste de police : ce plan constitue une référence évidente à un ensemble innombrable de scènes dans « ce type de films », scènes qui en général préludent à l'arrestation ou l'assassinat du personnage suivi en voiture. Le fait que cette scène ne se termine pas ainsi est une marque supplémentaire du détournement générique que constitue le film, mais aussi de l'impossibilité à assigner un sens stable à la structure générique.

Au final, quel sens pour cette redéfinition de la subversion du récit (et de son autorité) dans le film de Singer ? Subversion équivoque s'il en est puisqu'elle revient à dénier toute pertinence référentielle à ce récit tout en reconnaissant sa puissance de manipulation. Faut-il en conclure à un relativisme radical du film, destiné à nous éloigner de toute adhésion au récit dans une perspective de soupçon généralisé ? Si l'on suit J.P. Telotte, cette remise en cause du récit, qui est aussi une remise en cause de la conception classique des personnages comme entités « rationnelles » et déterminées par des motivations causales, ouvrirait la voie à de nouvelles perspectives d'évolution de la notion de personnage, et ne serait pas totalement négatif, au contraire :

What Kujan gleans from Verbal's account, in fact, is that all of these events are actually about character—or more precisely, the obliteration of character in a classical sense with all of its attendant marks. (p. 17)

The movie character thus always holds the possibility of literally making a difference, denying us the comfort of projection into a rational, psychologically driven, goal-oriented figure that has been seen as the norm in American narrative film in favour of confronting us with a figure who embodies “the flux of all that changes in and between man”. (p. 14)

Le film postmoderne, comme celui de Singer, nous confronterait donc à des personnages difficiles à cerner, complexes, et surtout en dehors des canons de la représentation classique, et cet inconfort dans lequel ils mettraient les spectateurs serait le gage d'une ouverture à des dimensions différentes — et aussi, selon nous, à une politisation du discours filmique sur le sujet de la représentation médiatique et de la globalisation des rapports humains. Ce serait sans doute un équivalent à ce que Roland Barthes appelait dans *Le Plaisir du texte* le texte « scriptible », qui place le lecteur en position d'inconfort pour provoquer en lui des réactions fortes, parfois négatives. En cela, donc, le faux joué et rejoué sans cesse dans le film s'avérerait bien encore une fois « puissant » car il nous permettrait d'accéder à une autre dimension, à une distance d'avec la représentation par le biais de cette critique du discours global.