



HAL
open science

Les récits acausaux : analyse comparée des récits de Knight of Cups, Song To Song et Nomadland

Nathanaël Cazals

► **To cite this version:**

Nathanaël Cazals. Les récits acausaux : analyse comparée des récits de Knight of Cups, Song To Song et Nomadland. Art et histoire de l'art. 2022. dumas-03879698

HAL Id: dumas-03879698

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03879698>

Submitted on 5 May 2023

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.

Les récits acausaux – Analyse comparée des récits de *Knight of Cups*,
Song To Song et *Nomadland*



Mémoire de M2 recherche Cinéma, esthétique et création

UFR 04, Ecole des Arts de la Sorbonne

Sous la direction de Sarah Leperchey et Vincent Amiel

Session : Juin 2022

Table des matières

<u>Introduction</u>	p. 3
A. Ouverture	p. 3
B. Exposé du sujet – Les subterfuges de la logique causale	p. 7
C. Traité de distinctions conceptuelles	p. 12
D. Problématisation	p. 14
<u>I. Les récits acausaux – Premières définitions</u>	p. 18
A. Le schéma narratif non-quinaire	p. 18
B. Point de héros, plus d’adversaire	p. 30
C. Voyage cyclique, odysée sans objet	p. 42
<u>II. Par-delà le récit classique – Point(s) de vue, Intrigue(s) et personnage(s) des récits acausaux</u>	p. 55
A. Récit polyphonique, récit cryptique	p. 57
B. Récit monologique, récit dialogique, temps diégétique et temps de diffusion	p. 68
C. Omniscience mutique, le point de vue de la caméra	p. 79
<u>III. Logique mystique, contemplation et récit spatial</u>	p. 94
A. Hypertextualité, intertextualité, archétypes et réseaux de symboles	p. 95
B. Contemplation et contingence	p. 105
C. Voyage du héros et récit spatial	p. 116
<u>Conclusion</u>	p. 129
A. Réponse à la problématique	p. 129
B. Ecueils et forces du sujet d’étude	p. 135
C. Ouverture	p. 137
Quelques mots pour finir	p. 139
<u>Bibliographie</u>	p. 140

Introduction

A. Ouverture

« Nous ne comprenons pas les films de façon linéaire, comme tant de récits rétrospectifs en donnent l'illusion. »

Alain Masson¹

Au commencement était le *flashback* – *Citizen Kane*²

Quelque part dans un château immémorial, étrange Xanadu qui n'a rien à envier au domaine d'un vampire des Carpates, un milliardaire excentrique, laissant tomber sa boule à neige, expire derrière lui une dernière parole comme cryptique héritage : *Rosebud*. Ainsi commence l'intrigue de *Citizen Kane* où un journaliste, retraçant la vie du ploutocrate, s'efforce de comprendre la signification de ce mot de Charles Foster Kane. Ce, en recueillant les témoignages des proches du défunt. C'est alors qu'apparaît le grand paradoxe narratif du film d'Orson Welles. Les *flashbacks* au cinéma, ou analepses en littérature, ont pour fonction de retourner en arrière dans le temps de l'intrigue. Comme si, du fait de sa perception parcellaire du réel, le spectateur ou lecteur avait besoin de ce retour pour comprendre l'histoire dans sa globalité. A l'image d'un puzzle inachevé, le *flashback* est habituellement la pièce manquante achevant le tableau. Plus encore, ce procédé narratif applique une cause à un effet, donne une explication rationnelle, un « pourquoi » à un évènement de l'intrigue. Comme si, sans le *flashback*, le narrateur seul ne pouvait justifier la cohérence de son histoire sans revenir en arrière pour raconter ce qu'il aurait éventuellement éludé. Pourquoi la narration de *Citizen Kane* est-elle si paradoxale ? Parce que ce film se situe à la période charnière de la narration cinématographique, parce qu'Orson Welles mobilise des *flashbacks* à foison pour mieux les détourner de leur fonction première.

Si les flashbacks étaient le rembobinage d'une musique permettant d'apprécier des tonalités que nous n'aurions pas entendues la première fois, ceux de *Citizen Kane* seraient les crissements d'un disque rayé. Plus l'on retourne en arrière dans le temps de l'intrigue, plus le

¹ Alain MASSON. *Le récit au cinéma*. Cahiers du Cinéma (1994). p. 39.

² Orson WELLES. *Citizen Kane* (1941).

mystère sur Kane s'épaissit. Plus les témoins communiquent des informations sur la vie du protagoniste, moins le spectateur est susceptible d'appréhender la nature obscure du milliardaire. *Citizen Kane* retrace la vie de Charles Foster de son enfance à sa mort, mais le film nous donne d'autant plus facilement à voir le tableau de son existence que nous sommes dans l'incapacité de définir véritablement qui est cet étrange individu au fief démesuré.

Un récit faussement linéaire – *Nomadland*³

En 2020 sort *Nomadland* de Chloé Zhao. Par une mise en scène sans fioritures, le film retrace le parcours de Fern (Frances McDormand) qui, après le décès de son mari et la fermeture de l'usine de la ville d'Empire, décide de vivre d'emplois saisonniers en traversant les Etats-Unis. Son van est son foyer, mais par la nature même du véhicule, un foyer qui n'est pas attaché à un territoire. Aussi le récit de ce film est-il éminemment paradoxal. Sur l'intégralité du temps filmique, le spectateur remarque aisément que l'évolution du temps diégétique suit exactement le rythme des saisons. L'histoire s'ouvrant sur l'hiver, se termine à la même période l'année suivante. Un récit linéaire sans doute ? Le récit suit le voyage temporel et spatial de Fern au travers des Etats-Unis. Pourtant, lors de nombreuses scènes, notamment au sein de conversations, les plans se succèdent sans logique apparente, rompant délibérément la continuité spatio-temporelle du plan précédent. Chaque *cut* est une coupe au sens paroxystique du terme. Si le montage dans la narration classique tend à effacer chaque *cut*, rupture de continuité par essence, le montage de Chloé Zhao cherche au contraire à exacerber cette coupe. Partant, *Nomadland* apparaît comme un film où, même si l'on voyage d'un point A à un point B, l'intrigue n'avance pas vers une finalité explicite. Le film s'ouvre sur un plan *in medias res* et se clôt sur un autre n'achevant pas l'intrigue. Ainsi le récit de *Nomadland* est linéaire dans sa structure globale mais demeure jalonné de scènes où nous ne sommes pas en mesure de reconstruire la chronologie des événements.

Rêveries, *flashbacks*, *flashforwards*... Ou aucun des trois ? *Knight of Cups*⁴ et *Song to Song*⁵

La filmographie du réalisateur de *La Ligne Rouge*⁶ se définit par son caractère enclin à la contemplation. Le film susdit retrace dans l'ordre chronologique le parcours des militaires américains lors de la bataille de Guadalcanal. Fresque épique ? Loin s'en faut. Car dans *La*

³ Chloé ZHAO. *Nomadland* (2020).

⁴ Terrence MALICK. *Knight of Cups* (2015).

⁵ Terrence MALICK. *Song to Song* (2017).

⁶ Terrence MALICK. *La Ligne Rouge* (1998).

Ligne Rouge, c'est bien plus d'introspection que d'héroïsme militaire dont il est question. Dans un environnement où la mort frappe de tous côtés, chaque militaire est profondément tiraillé par cette question sans réponse : Pourquoi suis-je ici, entre la mitraille nauséabonde et une nature à la beauté ineffable ? Pourquoi suis-je vivant ? Ici, en ce bas-monde ? Les pensées des personnages sont transmises aux spectateurs au travers des dialogues avec leurs pairs ainsi que par de nombreuses voix-off. Ainsi, l'invitation à l'introspection, bien plus que le cheminement causal entre les plans, importe dans le montage de ce film de guerre.

Cette recherche de la non-linéarité dans le montage atteint son paroxysme dans *Knight of Cups*, film au montage le plus expérimental de toute la carrière de Terrence Malick. Son synopsis en surprendra plus d'un : « Un scénariste en vogue (Christian Bale) navigue entre fêtes fastueuses, tournages de films et histoires d'amour avec les plus belles actrices hollywoodiennes (Natalie Portman, Cate Blanchett, Imogen Poots...). »

L'ahurissement est à son comble, lorsque nous prenons conscience que ce synopsis sommaire n'est traité que marginalement par le film, eu égard à l'ensemble des pérégrinations du personnage de Christian Bale. Fêtes fastueuses et histoires d'amour sont au rendez-vous, certes. Mais pas un seul instant le personnage de Christian Bale n'est perçu en train d'écrire, ni même de tourner sur un plateau de tournage. De même, « les plus belles actrices hollywoodiennes » ne sont pas désignées comme actrices par quelque artifice diégétique, sinon incarnent les relations amoureuses impossibles qu'expérimente l'abstrus personnage de Rick, le scénariste. Peut-on pour autant y voir un film abscons dont le récit ne nous emmène nulle part ? Ne nous incite à aucune réflexion ?

Song to Song succède au film susdit. Cela étant, le récit est construit de façon que le spectateur décèle aisément un début et une fin. La progression du temps filmique marque une évolution du temps diégétique. Concrètement, les relations des personnages changent. Cependant, les dialogues sont mixés très bas, aux frontières de l'audible, de façon que les propos énoncés par les voix-off supplantent souvent ceux des dialogues. Nous nous confrontons encore à un paradoxe du récit cinématographique. Le montage des plans suit une progression en apparence linéaire, mais les voix-off désamorcent cette possibilité de suivre la progression chronologique des relations des personnages. Pourquoi ce récit dissimule la chaîne de causalité entre les événements ? A quelle fin ?

Une question latente : Pourquoi ?

Puisqu'il est ici question de finalité, pourquoi parlons-nous de *Citizen Kane* ? Quels points communs partage-t-il avec *Knight of Cups* et *Song To Song* de Terrence Malick ainsi que *Nomadland* de Chloé Zhao ? A l'image de *Citizen Kane*, ces trois récents films se situent également à une période charnière de la narration cinématographique. En effet, le film d'Orson Welles est la synecdoque d'une métamorphose esthétique du *flashback*. Depuis *Citizen Kane*, le *flashback* demeure un retour en arrière dans le temps qui n'éclaircit plus nécessairement l'intrigue. Au contraire, il peut désormais l'opacifier, empêcher toute tentative d'explication rationnelle d'un évènement.

Cela étant, *Citizen Kane* se fonde sur un présupposé : le récit suit le temps linéaire de l'intrigue. Comme elle, il avance nécessairement du passé vers le présent, du présent vers le futur.

Nonobstant, *Knight of Cups*, *Song To Song* et *Nomadland* se fondent sur des récits acausaux. A la différence de l'œuvre d'Orson Welles, ces récits se fondent sur une conception non-linéaire du temps, troublant ou rompant le temps linéaire de l'intrigue.

En outre, les récits acausaux développent une conception du temps plus étrange encore que les *flashbacks* de *Citizen Kane*. Les films de Chloé Zhao et Terrence Malick diffèrent de celui d'Orson Welles sur deux éléments majeurs :

1. *Citizen Kane*, puisqu'il retrace la vie du personnage dans l'ordre linéaire du temps, nous permet de savoir à quel moment diégétique nous nous situons dans l'intrigue. Cela n'est pas le cas dans les films de Terrence Malick et Chloé Zhao.

2. Les *flashbacks* nous empêchent de déterminer un « pourquoi » du *Rosebud*, mais la narration linéaire du film suppose qu'il y a bien un lien causal dans le récit filmique des évènements. Ce présupposé vole en éclat dans *Song to Song*, *Knight of Cups* et *Nomadland*.

Or, c'est sur ce dernier élément que les récits acausaux diffèrent essentiellement des narrations linéaires ou non-linéaires. Non seulement les récits acausaux ne suivent pas l'écoulement linéaire du temps de l'intrigue, mais encore, ils défendent la conception du temps selon laquelle il est impossible de déterminer les causes d'un évènement. Ce, soit parce qu'il est impossible d'expliquer rationnellement un lien de cause à effet. Soit parce qu'il n'y a pas de causalité, sans que nous puissions toutefois prouver cette dernière assertion.

B. Exposé du sujet – Les subterfuges de la logique causale

Introduction à la causalité – Expérience de pensée sur la nature du Temps

Dans *Song To Song*, *Knight of Cups* et *Nomadland*, nous sommes dans l'incapacité totale de déterminer à quel moment de l'intrigue nous nous situons. A chaque coupe, le temps saute, sans que l'on sache si c'est en arrière ou en avant dans le temps, sans que l'on sache si le plan précédent est la cause du suivant ou inversement.

Les concepts de passé, présent et futur deviennent caduques. Cette proposition est lourde de conséquences dans nos façons de raconter une histoire. En effet, ces concepts n'ont de valeur que si vous êtes en mesure de déterminer à quel endroit vous vous situez sur la ligne du temps. Concrètement, on ne peut parler de passé, présent et futur que si l'on connaît la date du présent. Or, dans les trois films récents susdits, les plans se structurent comme autant d'instantanés différents dans le temps. En fonction du film choisi, nous pouvons retracer sommairement la progression temporelle de l'intrigue, distinguer approximativement le passé du présent, voire demeurer dans l'incapacité totale de retracer l'ordre des événements pour d'autres.

Dans ces trois films, chaque événement, dès qu'il surgit à l'écran, est actualisé de manière analogue à tout autre, indépendamment de son emplacement sur la ligne de temps. Le temps, bien plus qu'un flux ayant un vecteur et un sens, y revêt plutôt les traits d'une dimension, d'une agrégation de morceaux d'éternité, sans mouvement. Chaque moment semble figé, tel le moustique dans l'ambre. Une expérience de pensée permettra sans doute de comprendre exactement les enjeux perceptifs qui se jouent ici :

- A l'heure où ces lignes sont écrites, nous sommes le 13 mars 2022, date actuelle du présent. Le 12 mars et toutes les dates antérieures sont considérées comme le passé. Ce, parce que nous ne pouvons revenir en arrière dans le temps pour réactualiser ces dates comme le 13 mars est actualisé. Cette différence de nature entre les événements, du fait que nous ne pouvons revenir en arrière, nous conduit à considérer le temps comme un vecteur évoluant dans un sens. Et c'est cette évolution, cette flèche du temps tendant vers notre futur, qui nous amène à penser qu'il existe un lien de cause à effet entre les événements. Cette conception du temps est appelée : Présentisme. Seul le présent existe, le passé n'existe plus et le futur n'existe pas encore. Nous pouvons donc construire le temps, par nos actes, par le lien causal entre les événements.

- Cela étant, nous pouvons considérer que le temps existe selon une toute autre nature. Soit le jour où ces lignes sont écrites : le 13 mars 2022. Ce moment, tout comme le jour précédent, existent de la même manière. Cela signifie qu'au même instant où ces lignes sont écrites, une autre version de nous-même, hier, vaque comme nous-même en cet instant à une autre occupation : la lecture de ce texte. Tout comme une version future de nous-même vaque à un autre moment du temps à une autre occupation, exactement de la même manière. Si le temps existait de cette manière, tous les instants de l'univers, de sa naissance à sa mort, existeraient en même temps. Ainsi, passé, présent et futur ne seraient qu'une illusion, fruit de notre perception qui, parce que nous vieillissons inexorablement, nous amène à croire que le temps est Présentiste. En vérité, nous serions ici dans une conception Eternaliste du temps. Cela signifierait également que, puisque l'intégralité des événements existent sur la ligne de temps, le temps n'est pas un vecteur mais une dimension figée. Seule notre conscience se déplace dans cette dimension, comme une barque sur un fleuve dont on ne peut changer la direction. Et puisque le temps n'est pas un vecteur et ne peut être construit (parce que tout existe déjà), alors la causalité n'existe pas. Le temps ne peut être construit ni changé, il est, tout simplement.

Logique causale du récit cinématographique

Il ne sera pas question ici de déterminer la conception du temps dans l'intrigue des films que nous analyserons. L'expérience de pensée citée auparavant est plutôt à considérer comme un développement expliquant les origines du concept de causalité. Néanmoins, pour déterminer s'il existe un lien causal entre les événements narrés à l'image, il est nécessaire de savoir à quel moment (quand) nous nous situons dans l'intrigue. Or, *Nomadland*, *Song to Song* et *Knight of Cups* comme nous l'avons expliqué, développent des récits de façon qu'il est difficile, voire impossible de déterminer à quel moment du temps nous nous situons.

La citation d'Alain Masson donnée en ouverture prend à présent tout son sens. Le *flashback* présuppose que notre conception du temps est nécessairement linéaire. Mais ce procédé narratif se fonde sur une appréhension partielle du réel. Nous croyons que le temps est linéaire parce que notre conscience suit le sens de l'entropie, ne pouvant inexorablement qu'augmenter. Nous pensons que le temps est nécessairement linéaire tout simplement parce que nous ignorons ce qu'il adviendra à l'avenir et parce que ni notre corps ni notre conscience ne peuvent revenir dans notre passé pour le réécrire.

Pourtant, lorsqu'Alain Masson énonce « comme tant de récits rétrospectifs en donnent l'illusion », il renvoie à la capacité surprenante de notre intellect à se libérer de ce flux linéaire.

Lorsque nous sondons nos souvenirs, ceux-ci se succèdent sans cette logique d'écoulement linéaire. Notre conscience les agence indifféremment dans l'ordre qui lui sied, se fondant sur des processus liés aux affects, bien plus que sur une logique causale. D'où vient la peur, sinon d'une capacité de notre esprit à imaginer des avenir hypothétiquement néfastes à partir d'expériences passées ? Qu'est-ce qu'un désir professionnel par exemple, sinon la volonté d'infléchir un temps que nous supposons ne pas encore exister vers une direction qui nous correspond ?

Knight of Cups, *Song to Song* et *Nomadland* arpentent les chemins non-linéaires de notre conscience du temps, et leurs récits acausaux se fondent sur cette conscience qui ne présuppose pas d'ordre préétabli des événements.

Aux origines de ce mémoire se trouvent un article de recherche rédigé l'an passé ainsi que de la philosophie métaphysique. Dans « *Tenet* ou la fin du Temps, introduction à une nouvelle narration au cinéma »⁷, il était question des différentes conceptions de la causalité développées par l'intrigue du dernier film de Christopher Nolan. Les personnages de *Tenet* se définissent par un potentiel, bien plus que par leur essence. Ce sont leurs croyances et ce qu'ils peuvent devenir qui les définissent, bien plus que ce qu'ils sont à un instant t.

La conséquence est telle que, dans la narration cinématographique classique, les personnages savent pourquoi ils agissent et savent sans objection possible quelle est la cause de leurs maux. Viennent avec cette cause ce qu'ils doivent changer pour résoudre leurs problèmes, pour évoluer. *Tenet* est traversé par ce paradoxe selon lequel les personnages peuvent remonter dans le temps, sans savoir s'ils le modifient. Ils ignorent si leurs actes entraînent des conséquences, si les effets ont des causes qui les génèrent. Contrairement à la narration classique, ce sont leurs croyances, pas leur identité, qui définissent les personnages de *Tenet*. Ils ne sont pas, ils deviennent. Pour autant, ces personnages changent-ils vraiment ?

Cette recherche avait laissé de nombreuses questions en suspens. Plus particulièrement, elle interrogeait un présupposé cinématographique : si deux actions se succèdent dans le temps diégétique, la première est la cause de la seconde, la seconde est l'effet de la première. Or, ce

⁷ Nathanaël CAZALS. « *Tenet* ou la fin du Temps : introduction à une nouvelle narration au cinéma. » Cinéma et Audiovisuel. Article de recherche. Master 1 Cinéma et Audiovisuel. Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Sous la direction de Sarah Leperchey (2020). 51p.

présupposé n'allait pas de soi. L'interrogation demeurait : par quel raisonnement tire-t-on une telle conclusion ?

Philosophie de la causalité

Bien que les systèmes philosophiques métaphysiques ne peuvent strictement s'appliquer à la narration cinématographique, les philosophes Henri Bergson et David Hume ont mis en lumière les écueils de notre conception de la causalité, qui sont particulièrement à propos au cinéma. Dans « Le possible et le réel »⁸, Henri Bergson considère que l'avenir est imprévisible. Un avenir hypothétique que l'on a imaginé ne peut « être. » Tout au plus cet avenir existe au futur antérieur, tout au plus « aura-t-il été possible. » Concrètement, cela signifie que nous sommes obligés d'attendre qu'un événement se produise pour imaginer un avenir où cet événement n'aurait pas eu lieu. Pour que j'imagine un avenir où la centrale nucléaire de Fukushima n'a pas explosé, il faut d'abord que le tragique événement de l'accident nucléaire se soit produit. Ainsi selon Bergson, nous ne pouvons imaginer des avenir qu'à partir de notre expérience présente, somme de nos expériences passées. Puisque l'on ne peut faire l'expérience de l'avenir, il est imprévisible. De la même manière au cinéma, un spectateur pourrait s'amuser à visionner le film dans le désordre. Mais pour qu'il appréhende un futur néfaste pour un personnage, encore faut-il qu'il lui arrive une première expérience peu enviable. Soit dans *Citizen Kane*, nous craignons qu'il arrive malheur à Susan parce que nous avons été les spectateurs impuissants de sa tentative de suicide. Bergson défend ainsi l'idée que, si tenté que nous puissions infléchir le cours du temps, nous sommes contraints d'attendre qu'un événement se produise pour imaginer un autre avenir.

Dès lors, *Enquête sur l'entendement humain*⁹ de Hume met en lumière les procédés par lesquels passe la conscience pour déterminer le lien de cause à effet entre les événements. Soit une pomme tombant de sa branche. C'est parce que nous avons vu un très grand nombre de fois des pommes tomber de leurs branches, de manière similaire, que nous pouvons raisonnablement penser que la gravité est la cause de la chute du fruit. De la même manière, c'est parce que nous avons vu ces deux moments (1. La pomme sur la branche, 2. La pomme au sol) se succéder chaque fois dans cet ordre, que nous considérons que le premier moment est la cause du second et que le second est l'effet du premier. Mais, selon Hume, ce n'est qu'avec une grande

⁸ Henri BERGSON. « III. Le possible et le réel » In : *La pensée et le mouvant*. Collection Quadrige, philosophie. PUF (2013). 648p.

⁹ David HUME. *Enquête sur l'entendement humain*. Présentation par Michel Beyssade. Traduction par André Leroy. GF (2006). 254p.

probabilité, non une certitude, que nous pouvons affirmer une pareille chose. Ce n'est pas parce que nous n'avons jamais vu de pomme remonter sur sa branche que nous pouvons affirmer que c'est impossible. De même, nous ne pouvons affirmer que la gravité est seule responsable de la chute du fruit. Tout autant de forces connues comme de forces dont nous ignorons encore l'existence, peuvent très bien être la cause de la chute de la pomme sans que nous le sachions.

Au cinéma par extension, nous supposons qu'il existe un lien causal entre les événements parce que nous voyons des actions se succéder de proche en proche dans le temps, d'un plan à un autre, d'une scène à une autre, et de manières souvent similaires.

Soit Thor dans les films des Marvel Studios, c'est parce que nous l'avons vu un très grand nombre de fois tendre le bras, les doigts écartés, que nous pensons que ce mouvement est la cause de celui du marteau Mjölnir revenant dans la main de son détenteur. Dès lors, parce que le premier plan nous montre les doigts tendus de Thor, le second plan son marteau revenir, et le troisième son marteau rejoindre la main de son porteur, nous pensons que le mouvement de Thor est la cause de celui de Mjölnir.

Mais lorsque dans *Avengers : Endgame*¹⁰, Captain America soulève ce même marteau, qu'auparavant nous considérions Thor comme seule personne à pouvoir le brandir, alors le mouvement de Thor n'est plus la seule cause de celui du marteau. C'est le récit linéaire des Marvel qui nous a amené à considérer ce mouvement du dieu du tonnerre comme un état de fait, que le film susdit a remis en cause.

Présupposés pour la démonstration

Nous pourrions longuement poursuivre cette discussion, nous évertuant à déconstruire tous les présupposés sur lesquels se fonde la narration cinématographique classique. Il serait aisé de définir négativement ces récits acausaux, par simple opposition avec les narrations linéaires et non-linéaires. Cela étant, même si les récits acausaux déconstruisent la logique causale dont nous avons parlé ici, il serait illusoire de considérer qu'ils ne se fondent sur aucune logique. Sans nous interroger sur ce que le réalisateur souhaite transmettre, nous ne pouvons nier que le propre d'un récit est de raconter une histoire.

C'est-à-dire, quel que soit l'ordre dans lequel les événements sont racontés, que le récit commence inévitablement à un endroit pour s'achever à un autre. Que son objectif soit métaphysique, mystique, spirituel, ou à seule fin de nous divertir ou nous subvertir, un récit,

¹⁰ Antony et Joe RUSSO. *Avengers : Endgame* (2019).

même dans *Jacques le Fataliste*¹¹ de Diderot ou *En attendant Godot*¹² de Beckett, va nécessairement quelque part. Car même si de tels récits n'ont d'autre fin que d'illustrer l'absurdité de l'existence, la démonstration de cette absurdité est paradoxalement tout sauf dénuée de logique.

Aussi est-ce le présupposé que nous devons admettre pour traiter des récits cinématographiques acausaux : les récits acausaux se fondent sur une logique. Et tout l'objet de ce mémoire sera de la déceler.

C. Traité de distinctions conceptuelles

Les concepts ci-dessous sont des définitions premières qui serviront de fondation à notre réflexion. Ils évolueront tout au long du mémoire :

Intrigue : Enchaînement des événements qui forment le nœud de l'action, dont l'ordre dans lequel ils se déroulent correspond à celui de la diégèse. Ce, indépendamment de l'ordre dans lequel le récit rend compte de ces événements.

Personnage : Construction psychologique et esthétique dotée d'une identité. Le personnage a un passé, une apparence et une personnalité qui le distinguent des autres. Il a des forces et des faiblesses. Le personnage a un désir, moteur de l'action, et convoite un objet (matériel ou spirituel) aux sources d'une quête.

Récit (non-)linéaire – Récit classique : Le récit cinématographique classique suit dans un ordre (non-)chronologique les événements de l'intrigue. Ce récit se fonde sur une logique causale, de façon que les actions des personnages peuvent tout au long de l'intrigue, avec une précision variable, être agencées par le spectateur selon l'ordre chronologique des événements de l'histoire. La différence entre récit linéaire et non-linéaire tient à ce que, dans le premier, le spectateur n'a pas à reconstruire lui-même cet ordre, là où le récit non-linéaire déconstruit cette chronologie, laissant au spectateur la charge de la reconstituer au fil du visionnage du film.

Cause efficiente / Cause finale : La cause efficiente est l'évènement matériel qui en produit un autre. La batte de baseball est la cause du mouvement de la balle. Le mouvement de la balle est l'effet de celui de la batte de baseball. La cause finale est le « pourquoi », le « but », ce en

¹¹ DIDEROT. *Jacques le Fataliste*. Le livre de Poche (2000). 408p.

¹² Samuel BECKETT. *En attendant Godot*. Minuit (2014). 122p.

« vue de quoi » nous agissons. Les causes finales sont les objectifs, les finalités que l'on accorde à nos actes.

Logique causale : Logique selon laquelle toute action entraîne nécessairement une réaction. Cette logique présuppose qu'il existe nécessairement une cause à un événement. En revanche, cette logique ne signifie pas que nous pouvons affirmer avec certitude quelle cause est précisément responsable du dit événement. Mais comme nous pourrions passer une éternité à chercher les causes efficientes et finales d'un événement et remonter ainsi indéfiniment dans le passé dans l'ordre des causes, nous admettons par contrainte une cause première, cause de toutes les autres, sans pouvoir prouver son existence.

Récits acausaux : Récits cinématographiques ne se fondant pas sur la logique causale. Ces récits troublent voire dissimulent la logique causale de l'intrigue. Toute séquence d'un film où le spectateur ne peut pas réorganiser les plans selon l'ordre chronologique des événements est considéré comme comportant un récit acausal. Comme en littérature de la première à la dernière page, un film peut comporter plusieurs formes de récits entre le début et la fin de sa projection. Les films que nous analyserons dans ce mémoire sont quasiment intégralement constitués de récits acausaux.

Récit monologique : Récit où l'histoire n'est racontée que du point de vue d'un seul personnage, narrateur ou non, indépendamment de la focalisation. En conséquence, le monde est vu au prisme de sa perception, ce qui confère une dimension homogène au réel décrit. Le spectateur y est plus susceptible de croire que ce qu'on lui donne à voir et à entendre se produit bien tel qu'on le lui raconte.

Par exemple, dans *Forrest Gump*¹³, aussi surprenant et excentrique soit-il, le personnage éponyme de Robert Zemeckis constitue sa vérité du monde selon son point de vue. Mais comme le récit du film est monologique, les événements qui lui arrivent sont seulement dépeints par le point de vue de Forrest. Ainsi survient un sentiment de décalage entre le spectateur et Forrest Gump. Le spectateur se confronte à la réalité d'un personnage qui ne s'imagine jamais que d'autres le considèrent enfermé dans sa perception du réel.

Récit dialogique : Récit polyphonique où l'histoire est racontée du point de vue de plusieurs personnages, narrateurs ou non, indépendamment de la focalisation. Ces points de vue se complètent et/ou s'opposent. En conséquence, il y a autant de perceptions différentes du réel

¹³ Robert ZEMECKIS. *Forrest Gump* (1994).

qu'il y a de points de vue. Comme chaque personnage a sa perception du réel et qu'elle entre en tension avec celle des autres personnages, le spectateur a tendance dans ces récits à douter de la véracité de ce qu'on lui donne à voir et entendre.

En ce sens, *Le Dernier Duel*¹⁴ est un film dont le récit linéaire et dialogique nous permet de reconstruire l'ordre chronologique du viol de Marguerite de Carrouges sous-tendant toute l'intrigue. Cependant, chaque personnage (Jean de Carrouges, Jacques le Gris et Marguerite de Carrouges) constitue sa propre interprétation et vérité concernant le viol. Plus l'on avance dans le temps filmique, plus le spectateur prend conscience de cela. Marguerite se considère comme la victime d'un acte à la violence indescriptible nécessitant réparation. Jacques, convaincu d'un amour réciproque, pense que Marguerite le laisse croire qu'elle refuse un étrange jeu frivole avec lui. Jean de Carrouges, enfin, voit en l'accusation portée par Marguerite une atteinte à son amitié avec Jacques, et surtout, une usurpation de son droit conjugal.

D. Problématisation

Avant de poursuivre, nous circonscrivons ici les éléments qui seront analysés dans le corpus ainsi que notre champ de recherche. Dans ce mémoire, il sera question de point de vue, de personnage (scénaristique et plastique), de voix-off et de montage. Nous n'aborderons pas les champs de la sémiologie cinématographique. Car bien que Christian Metz dans sa « Grande syntagmatique du film narratif »¹⁵ apporte des réflexions prolifiques sur la question du langage cinématographique et la manière d'agencer les plans comme les mots en littérature, nous fonderions notre réflexion sur des préoccupations grammaticales et devrions alors distinguer les différents récits cinématographiques sur des enjeux de langage. Or, ainsi que nous allons le détailler ci-après, ce n'est pas tant une syntaxe ou une grammaire cinématographique, qu'une logique sous-jacente entre les plans que nous rechercherons ici.

D'où vient la fascination pour *Citizen Kane* d'Orson Welles, sinon du mysticisme entourant l'excentrique milliardaire ? Cette mystique se construit par les témoignages des proches de Kane, tout autant de *flashbacks* supposés reconstruire le fil d'une narration non-linéaire. Si aujourd'hui ce film est considéré comme un monument du cinéma, il généra à sa sortie force d'incompréhension de la part de ses spectateurs, pour cause justement, de la

¹⁴ Ridley SCOTT. *Le Dernier Duel* (2021).

¹⁵ Christian METZ. « La grande syntagmatique du film narratif » In : *Essais sur la signification au cinéma*. t. I, Paris, Klincksieck, (1968). pp. 120 – 124.

narration susdite. *Citizen Kane* se situe à une transition charnière de la narration cinématographique. A l'image du puzzle que la femme du magnat de la presse s'évertue à achever, le spectateur s'échine à reconstruire la narration de l'intrigue au travers des témoignages. De mon point de vue, les films dont il sera question dans ce mémoire constituent la synecdoque d'une nouvelle transition charnière de la narration cinématographique.

Les récits acausaux diffèrent des narrations non-linéaires. Dans *Citizen Kane*, la linéarité de l'intrigue est rompue par le récit. C'est au détective enquêtant sur la dernière parole de Kane de reconstruire la linéarité de son existence, au travers des témoignages de ses proches. Exceptée la scène d'ouverture, les *flashbacks* retracent la vie de l'étrange personnage dans l'ordre chronologique, du berceau au tombeau. Sa narration est construite de façon que l'on peut déterminer quelle action a généré quelle conséquence, quel événement précède lequel, quel événement succède auquel.

Cependant, s'il peut exister une continuité de l'action dans certaines scènes, les films que nous analyserons ci-après ont un récit qui nous empêche de reconstituer la continuité de l'intrigue. Les *flashbacks*, lorsqu'ils sont explicitement indiqués comme tels, retournent délibérément en arrière pour favoriser notre compréhension de l'intrigue. Si par exemple, auparavant, il manquait un élément essentiel pour comprendre l'objectif du protagoniste, le *flashback* révèle cet élément, pièce manquante du puzzle de l'histoire.

Nous serions ici dans ce que John Truby dans *L'anatomie du scénario*¹⁶ définit comme le récit en spirale : à mesure que l'on avance dans le temps filmique, tous les éléments de l'intrigue prennent leur sens pour révéler, à l'image de *Brooklyn Affairs*¹⁷ d'Edward Norton, le mystère introduit dès le premier plan du film. Néanmoins, nous nous confrontons là encore à un écueil, mis en lumière par la citation d'Alain Masson. Un *flashback* n'a de sens que si l'on considère que le temps avance linéairement et qu'il y a bien une logique causale reliant les actions entre elles. Mais dans les récits acausaux, la notion de *flashback* devient caduque, puisqu'il est justement impossible de reconstruire ce lien causal.

Trois hypothèses sont possibles quant à cet état de fait :

1. Il y a une causalité initialement présente dans l'intrigue, c'est le récit qui brise ou cache cette continuité entre les actions.

¹⁶ John TRUBY. *L'anatomie du scénario : comment devenir un scénariste hors pair*. Michel Lafon, nouvelle édition (2017). 574p.

¹⁷ Edward NORTON. *Brooklyn Affairs* (2019).

2. Le film ne développe aucune intrigue, le récit acausal n'est que le corollaire de cette absence.

3. Le récit est acausal parce qu'il est impossible de déterminer s'il existe ou non un lien causal dans l'intrigue.

La narration non-linéaire se fonde sur une intrigue linéaire. Même si le réel y est morcelé, il est possible de reconstituer son unité. Le spectateur est alors plus susceptible de considérer que ce qui se produit à l'image arrive tel qu'on le lui montre.

Si l'on considère l'intrigue (linéaire) indépendamment de son récit acausal, il y a bien une évolution linéaire du temps (de l'intrigue), puisque c'est ce temps même auquel accède notre perception dans le réel. Mais un tel récit exorcise toute possibilité de déterminer si l'intrigue avance dans un sens du temps. Concrètement, dans le récit cinématographique classique (non-linéaire y compris), même si l'objectif des personnages n'est pas immédiatement donné, nous savons qu'ils agissent « en vue de », qu'ils commencent d'un point A pour arriver à un point B, points spatiaux et temporels. Dans les récits acausaux, cette continuité est rompue. Si tenté que les personnages agissent, nous ne savons pas « en vue de quoi » ils agissent, ni vers quelle direction ils tendent.

Aussi, cet état de fait soulève un autre enjeu qui sera central dans le développement de ce mémoire : le concept de personnage. *Tenet* de Christopher Nolan est le parangon de leur métamorphose. Dans la narration classique, est personnage tout individu faisant progresser l'intrigue. Toute action d'un personnage entraîne une conséquence que la narration rend directement observable. Or, c'est là l'écueil. Lorsque les personnages agissent, les récits acausaux ne nous donnent pas à voir les conséquences de leurs actes. Peut-on alors affirmer qu'un personnage fait progresser l'intrigue dans un récit acausal ? Rien n'est moins sûr. Pourtant, un personnage se définit en son essence même comme celui qui agit. Les récits acausaux désamorcent ainsi le critère *sine qua none* par lequel nous caractérisons habituellement un personnage.

L'objectif de cette recherche sera également de trouver le nouveau caractère déterminant que les récits acausaux confèrent aux personnages. Si ces récits se fondent sur une logique, les personnages la sous-tendent, même s'ils ne peuvent plus se définir par leur capacité à agir. Quel que soit le film, son intrigue, ses décors... Le personnage est le dénominateur commun de tous les plans, celui qui conserve le plus grand nombre d'occurrences dans le temps filmique. Il se retrouve dans la majeure partie des plans, du générique d'ouverture à celui de fin. Il constitue

un lien entre les plans. Mais quelle est la nature des personnages des récits acausaux ainsi que la nature des liens qu'ils construisent entre les plans ?

Afin de définir positivement ces récits acausaux, notre réflexion se fondera sur la problématique suivante : Quelle est la logique sur laquelle les récits acausaux se construisent ?

I

Les récits acausaux – Premières définitions

Préambule

Dans ses *Techniques narratives du cinéma*¹, Jennifer Van Sijl énumère de nombreux procédés de montage et de mise en scène à même de raconter l’histoire. Par-delà *flashbacks* et *flashforwards*, d’autres procédés, du *cut* de montage aux costumes d’un personnage, racontent également l’histoire du film selon elle. Nous définirons ainsi comme partie du récit tout élément cinématographique (voix, montage, mise en scène, positionnement de la caméra...) faisant avancer l’intrigue. Dans cette partie, nous étudierons les relations entre le scénario et le montage de chaque film. Nous n’entrerons pas ici dans une analyse des différences entre le script écrit avant la réalisation du film et son actualisation par le montage. Par scénario, nous entendons l’intrigue telle que donnée par le synopsis, le film achevé, ainsi que son contraste avec le récit qui en rend compte.

A. Le schéma narratif non-quinaire – L’intrigue de *Knight of Cups* de Terrence Malick

Nous examinerons ici le contraste entre le scénario de *Knight of Cups* et le montage qui en rend compte. Certes, le synopsis énoncé en introduction semble volontairement sommaire. Pour autant, le film comporte bien une intrigue, le situant à la frontière charnière entre le cinéma grand public et expérimental. La présence d’un casting hollywoodien au sein de cette œuvre la place plutôt dans le cinéma grand public.

Ci-dessous figurent deux synopsis du film :

Synopsis du Blu-Ray : « Un scénariste en vogue (Christian Bale) navigue entre fêtes fastueuses, tournages de films et histoires d’amour avec les plus belles actrices hollywoodiennes (Natalie Portman, Cate Blanchett, Imogen Poots...).

¹ Jennifer VAN SIJLL. *Les techniques narratives du cinéma : Les 100 plus grands procédés que tout réalisateur doit connaître*. Traduction et adaptation : Thierry Le Nouvel. Eyrolles (2006). 254p.

Le réalisateur de *La ligne rouge* nous offre un sublime poème cinématographique. »

Synopsis d'Allociné² : « *Knight of Cups* suit la quête de Rick, un scénariste en vogue, entre Los Angeles et Las Vegas. Au milieu de décors urbains grandioses, il cherche à briser le sort qui l'a plongé dans une mélancolie profonde. Sur sa route, des femmes telles des muses l'aideront à leur façon à trouver sa voie. »

Le premier synopsis n'explique pas l'histoire, tout au plus suggère-t-il que le scénariste semble pris au piège dans une errance, par le fait qu'il « navigue » sans savoir où il va, perdu dans ses pensées comme dans les espaces où il déambule. Le deuxième synopsis au contraire, met en œuvre un problème que le protagoniste doit résoudre. Le terme « quête » renvoie à l'imaginaire épique de personnages entreprenant un voyage aux confins de la civilisation, à la recherche d'un objet sacré inestimable.³ L'adjectif « grandioses » magnifie les décors dans lesquels Rick se déplace, chaque environnement suggérant un gigantisme à forte valeur spirituelle.



Figure 1 : A l'intérieur d'un gratte-ciel, Rick (à gauche) déambule avec un homme (à droite) lui parlant de sa carrière. Les gigantesques architectures de verre renvoient le spectateur à sa nature éphémère.

49 : 33 -> 49 : 49

Le motif de la quête est le parangon du récit classique. C'est une forme de récit où des personnages renvoyant à des archétypes identifiés (les destinateurs) partent chercher en un lieu connu ou inconnu un objet clairement identifié (matériel et spirituel) en vue de l'amener à un destinataire. Le titre du film, d'ailleurs, est loin d'être anodin.

² Disponible sur : https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=199057.html [consulté le 20 mars 2022].

³ Définition du CNRTL [en ligne] : « « Quête », substantif féminin : A. – Action de chercher à trouver, à découvrir. 1. Littérature : Recherche obstinée de quelqu'un, de quelque chose. *La quête de Dieu ; la quête de la vérité ; quête fiévreuse, passionnée.* » Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/qu%C3%AAtte> [consulté le 19 mai 2022].

Knight of Cups renvoie à la carte éponyme du jeu de tarot. Le film est découpé en plusieurs chapitres basés sur ce jeu de carte. Le cavalier à la coupe est représenté sur son cheval avec un calice dans la main. Il va sans dire que la référence à l'imaginaire arthurien, aussi bien dans cette carte que chez Malick, est explicite⁴.



Figure 2 : Cavalier à la coupe, Tarot de Marseille. La symbolique du Graal y est explicite.

Nous reviendrons sur cette signification de la carte et sur le parallèle entre le tarot et *Knight of Cups* dans la troisième partie du mémoire.

Pour en revenir au synopsis d'Allociné, les « muses » sont explicitement désignées comme des adjudantes du protagoniste Rick, tout autant de personnages qui l'aideront dans sa quête. Cela étant, si ce synopsis tend à décrire *Knight of Cups* comme un film au récit classique, qu'en est-il vraiment du scénario tel que découpé par le montage ? La description détaillée que nous en donnons ci-dessous a pour objectif d'analyser le schéma narratif du film de Malick.

Résumé de *Knight of Cups* dans l'ordre chronologique du temps filmique :

Ouverture : Rick déambule dans le désert, succèdent des images d'un homme avec son enfant sur une plage, suivi d'autres enfants jouant dans un jardin. Rick est au volant d'une décapotable, en compagnie de deux jeunes femmes asiatiques.

La Lune – 11 : 43 -> 23 : 02 : Entre pérégrinations urbaines, réunions pour des scénarios et plateaux de tournage, Rick développe une relation amoureuse avec Della (Imogen Poots).

Le Pendu – 23 : 02 -> 30 : 06 : Rick retrouve son frère Barry (Wes Bentley) et déambule en ville avec lui. Dans l'appartement de ce dernier, Rick et Barry discutent de leur frère défunt, Dan. Rick et Barry viennent retrouver leur père Joseph (Brian Dennehy) et se fâchent avec lui au sujet de Dan.

⁴ Un ensemble de Tarot de Marseille est disponible dans les archives de la BnF. Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10539498w.r=tarot?rk=386268;0> [consulté le 26 mai 2022]

L'Ermite – 30 : 06 -> 39 : 29 : Rick est dans un appartement en compagnie de deux autres femmes. Il se rend ensuite à une fête somptueuse dans une demeure hollywoodienne. Il y rencontre Tonio (Antonio Banderas), Joe (Joe Manganiello), Helen (Freida Pinto), Bud Wiggins (Bruce Wagner), Johnny (Jason Clarke). Entre sculptures sur glace, errances introspectives de Rick, plongeon dans la piscine et rencontres et discussions avec de nombreux hommes et femmes, la fête bat son plein.

Jugement – 39 : 29 -> 40 : 00 : Rick déambule avec Nancy (Cate Blanchett) parmi les gigantesques entrepôts de tournage d'Hollywood. Ils discutent de leur rupture amoureuse, de comment ils étaient heureux. Surviennent des *flashbacks* de la maison où ils vivaient ensemble, partageaient d'heureux événements, jusqu'au moment où ils se sont séparés. Surviennent d'autres images où Nancy soigne des indigents gravement blessés, dans un hôpital, Rick est avec elle. Rick est ensuite en vacances avec Nancy, dans un hôtel au bord d'une plage. Ils se baignent ensemble dans une piscine, en compagnie d'enfants. Nancy et Rick marchent ensemble sur le sable, roulent jusqu'à un aéroport, s'arrêtent sur une piste, puis dans une chambre.

La Tour – 49 : 00 -> 53 : 47 : Rick déambule au pied d'un gratte-ciel, en compagnie d'un ami, il discute des potentialités d'évolution de Rick à Hollywood. Chez lui, on voit brièvement Rick en compagnie d'une autre femme. Puis Rick retrouve Barry et leur père au sommet d'un immeuble, ils se fâchent encore une fois au sujet du passé. Rick prend sa voiture et roule la nuit dans les rues illuminées.

Le Soleil – 53 : 47 -> 1 : 07 : 54 : Rick est avec Helen, ils développent une relation amoureuse ensemble. Rick accompagne Helen dans ses séances de *shootings* photos en compagnie d'autres modèles. Il va chez elle, ils passent du temps ensemble dans divers endroits, dont une plage. Rick déambule ensuite dans les rues, le jour, et retrouve son frère. Puis ils se promènent dans les rues, sur un quai, sur la plage, font du lèche-vitrine, discutent, courent, jouent ensemble, foncent les pieds dans l'eau et impriment leurs pieds et mains sur le sable humide. Rick croise un couple avec trois enfants, peut-être des amis à lui. Il passe du temps dans un restaurant avec Ruth (Cherry Jones) et Barry. Ils vont sur une plage. Rick rentre chez lui, retrouve son appartement cambriolé, les voleurs sont toujours présents, le menacent d'une arme, lui prennent sa veste et de l'argent.

La Papesse – 1 : 07 : 54 -> 1 : 21 : 44 : Rick est dans un bar de danseuses, il y rencontre Karen (Teresa Palmer). Ils passent du temps ensemble, vont chez elle, roulent avec un caddie

dans les rues, se rendent dans un diner... Ils discutent, vont sur la plage... Karen et Rick se rendent à Las Vegas. Ils y rencontrent un propriétaire de strip club (proxénète ?) en compagnie de ses employées. Rick et Karen discutent longuement avec lui sur un terrain vague, puis se rendent dans le somptueux appartement d'un autre homme, fortuné. Ils discutent avec lui. Rick et Karen écument les somptueux hôtels de Las Vegas. Rick est ensuite seul dans une boîte de nuit, la fête bat son plein.

La Mort – 1 : 21 : 44 -> 1 : 44 : 12 : Rick est avec Elizabeth (Natalie Portman). Ils partagent d'heureux moments dans divers endroits. Rick et Elizabeth se rendent dans un jardin japonais, en compagnie du père de cette dernière. Rick et le père d'Elizabeth discutent de la vie. Rick et Elizabeth vont dans un musée, puis roulent vers la plage. Ils jouent sur le sable, courent vers les vagues, rient... Et se dirigent vers un ponton où ils s'embrassent. Ils partagent d'heureux moments de vie ensemble, dans divers endroits en divers moments... Tous deux chez elle, Elizabeth explique à Rick qu'elle est enceinte d'une relation précédant la leur. Tous deux comprennent qu'ils sont dans l'impossibilité de poursuivre leur relation. Rick déambule seul dans le désert, il pleure. Le père de Rick marche dans une maison, il s'agenouille et prie. Rick erre dans le désert, parmi les décombres de maisons à l'abandon et entre d'immenses lignes de tension électrique et de chemins de fer. On rencontre le père Zeitlinger (Armin Mueller-Stahl), parlant de la souffrance en ce monde et de l'élévation spirituelle qu'elle apporte. De retour dans la maison du père de Rick et Barry, Barry casse une chaise et hurle de colère contre son père. Dans divers espaces, Rick accompagne Barry, l'aidant à apaiser sa colère et sa tristesse. Rick déambule dans le désert, son père marche seul dans les rues d'un quartier. Puis Rick et son père sont ensemble, pleurant. Rick va sur une plage, puis passe du temps en compagnie d'une femme.

Liberté – 1 : 44 : 12 -> générique de fin : Rick passe du temps avec la femme que nous avons vue précédemment. Surviennent des images de Nancy marchant de nuit sur la plage, puis soignant des indigents à l'hôpital. Dans une maison, un enfant en bas âge est assis sur un tapis, essayant de marcher sur ses deux jambes. Rick dort dans une chaise, sa compagne le réveille. Dans cette nouvelle demeure, Rick passe du temps avec sa compagne et marche dans la cour intérieure, joue au tennis avec sa femme. Celle-ci déambule dans la cour intérieure, se baigne de nuit dans la piscine. Le matin (ou le soir ?) Rick déambule parmi les rochers d'un désert. S'en suivent des plans sous-marins, sur l'appartement vidé de Rick, puis sur la route défilant devant la caméra.

FIN

Ecrire ce résumé était un exercice complexe. En effet, tout ce qui est décrit ci-dessus est entrecoupé de nombreux plans sur des enseignes publicitaires de nuit, sur la route défilant sous la caméra, ou encore sur des plans de nature ou d'enfants jouant, ou tout autre type de plan représentant des situations tellement diverses que les énumérer ferait couler bien plus d'encre que de le résumer en un paragraphe. S'il y a bien une continuité chronologique des actions dans l'intrigue, le récit la désamorce, de façon que nous ne pouvons classer chronologiquement les scènes que nous voyons.

Outre le fait déjà évoqué que nous ne pouvons retrouver la logique causale entre les actions, le récit ne hiérarchise pas les événements. Au contraire, à l'image des innombrables errances de Rick, nous pouvons raisonnablement nous interroger si le récit nous emmène quelque part. Tous les événements, quelle que soit leur nature et dès l'instant où ils ne sont pas rangés dans un ordre chronologique, sont traités de manière univoque par le montage. Le propre d'une quête est d'apporter une évolution des personnages. Entre le début et la fin du voyage, ainsi que l'explique John Truby dans son *Anatomie du Scénario*⁵, soit le personnage est changé à la fin de l'intrigue, soit le récit doit expliquer pourquoi sa métamorphose (indifféremment physique ou psychique) a échoué. Nous reviendrons sur cette question dans deux sous-parties, avec l'analyse du personnage de Fern dans *Nomadland* de Chloé Zhao. Pour en revenir à *Knight of Cups*, pourquoi l'évolution de Rick est ici difficile à déceler ?

« Parmi les recherches les plus récentes, c'est le modèle de Paul Larivaille (« L'analyse morphologique du récit », 1974) qui a fini par s'imposer : toute histoire se ramènerait à une suite logique constituée de cinq étapes. L'intrigue, une fois la structure profonde de l'histoire reconstruite par l'analyse, répondrait au modèle suivant, généralement présenté sous le nom de « schéma quinaire » :

(1) Avant - État initial - Équilibre

(2) Provocation - Détonateur - Déclencheur

(3) Action

(4) Sanction - Conséquence

⁵ John TRUBY. *L'anatomie du Scénario, comment devenir un scénariste hors pair*. Nouvelle Edition, Michel Lafon (2017). 574p.

Le schéma narratif de Paul Larivaille, bien qu’initialement défini pour la littérature, peut s’appliquer au cinéma avec un récit classique. La trilogie du *Seigneur des Anneaux*⁷, récit épique et classique par excellence, reprend exactement ces cinq étapes du schéma cité par Vincent Jouve.

Schéma quinaire de la trilogie du *Seigneur des Anneaux* de Peter Jackson :

1. Avant – Etat initial – Equilibre : La Terre du Milieu est en paix. Les hobbits sont confortablement installés dans la Comté, où les récoltes et fêtes vont bon train. Tout est parfait dans le meilleur des mondes.

2. Provocation – Détonateur – Déclencheur : Gandalf arrive dans la Comté et découvre que Bilbon possède toujours l’anneau unique de Sauron. Les Nazgûls du Grand Œil envahissent la Comté pour récupérer le précieux artefact sans lequel Sauron ne peut retrouver forme physique. Frodon et ses amis hobbits sont contraints de fuir. Ainsi commence leur odyssee pour détruire l’anneau au seul endroit où il peut l’être : celui-là même où il a été forgé, à la montagne du Destin.

3. Action : Fondation puis dissolution de la communauté de l’anneau, nombreuses batailles, rencontres avec les Ents, uruk-hais et autres créatures du Mordor peu recommandables. Rencontres d’alliés au Rohan ou encore à Minas Tirith, rencontre des elfes. Voyage de Frodon, Sam et Gollum vers le Mordor et la montagne du Destin.

4. Sanction – Conséquence : Destruction de l’anneau dans la montagne du Destin, victoire du Gondor et de la terre des hommes et des elfes sur le Mordor. Frodon perd un doigt, arraché par Gollum pour récupérer l’anneau de pouvoir après que le hobbit, après tant d’efforts, a succombé d’épuisement, en lutte à son pouvoir.

⁶ Vincent JOUVE. *Poétique du roman*. Armand Colin, 5^e édition (2020). p. 63. Edition du Kindle. C’est moi qui souligne.

⁷ Peter JACKSON. *La Communauté de l’Anneau* (2001). *Les Deux Tours* (2002). *Le Retour du roi* (2003).

5. Après – Etat final – Equilibre : Aragorn est sacré roi du Gondor. Les hobbits retournent dans la Comté, les elfes quittent la Terre du Milieu, Gandalf part avec eux, de même que Frodon, convaincu d’avoir échoué dans sa quête, choisissant l’exil. Sam rentre chez lui et élève ses enfants avec sa compagne.

Nous pourrions nous adonner à cet exercice pour n’importe quel film au récit classique. Cela étant, le schéma quinaire de Paul Larivaille fonctionne en se fondant sur un présupposé : Même si de nombreuses causes peuvent être à l’origine d’un problème, nous savons quelle est *la* cause des maux d’un personnage dans un roman (ou un film). C’est d’autant plus vrai dans *le Seigneur des Anneaux* que, bien que l’antagoniste ne soit pas incarné et que les raisons de sa résurgence soient multiples (Gollum subtilisant l’anneau, Bilbon le récupérant, Gollum étant torturé au Mordor pour qu’il avoue où se trouve l’anneau, etc...), Tolkien, et Peter Jackson⁸ par extension, donnent délibérément une existence physique à l’objet de la quête de la trilogie. Puisqu’il est difficile de trouver une cause plus responsable qu’une autre des maux d’un personnage, le choix de l’anneau de pouvoir cristallise dans un objet symbolique toutes les causes qui pourraient être à l’origine du problème. Aussi le lecteur ou spectateur, plutôt que de voir plusieurs sources du problème, ne se focalisera que sur une seule, et ce d’autant plus facilement que les personnages désigneront l’anneau comme l’origine de tous leurs maux.

« L’analyse aura donc tout intérêt à s’interroger sur les distorsions entre le niveau de la manifestation (le récit tel qu’il se présente à la lecture) et le niveau de la logique profonde de l’histoire (que le schéma quinaire permet de reconstruire). Il faudra se demander pourquoi – en vue de quel(s) effet(s) – le narrateur a choisi de ne pas raconter les événements dans leur ordre logique. »

Vincent Jouve⁹

Cela étant, l’évolution des personnages dans un récit classique est aisée à comprendre parce qu’il comporte une hiérarchisation des événements, le récit du film les classe

⁸ Peter JACKSON. *La Communauté de l’Anneau* (2001). *Les Deux Tours* (2002). *Le Retour du roi* (2003).

⁹ Vincent JOUVE. *Poétique du roman*. Armand Colin, 5^e édition (2020). p. 65. Edition du Kindle. C’est moi qui souligne.

chronologiquement. Ainsi, le spectateur peut déceler une situation initiale et une situation finale, un avant et un après de la quête. Et c'est en comparant ce que les personnages deviennent à terme, par rapport à ce qu'ils étaient au commencement, que le spectateur observe l'évolution des personnages. Nous reviendrons sur cette question en troisième partie.

Néanmoins, *Knight of Cups* est traversé par un paradoxe car son nom même fait référence à un personnage de tarot renvoyant à l'imaginaire de la quête (donc du récit classique). Mais son récit désamorce cette structure de la quête, pourtant la plus adaptée au schéma quinaire. Il y a bien un destinataire : Rick. Cela étant, nous ignorons l'objet qu'il doit apporter, et à quel destinataire. La difficulté à trouver ces derniers provient de la non-hiérarchisation des événements dont nous avons parlé plus tôt. De ce fait, le spectateur ne peut aisément associer une source au problème.

Pourtant, nous constatons bien que Rick est un personnage torturé, qu'il est perdu dans ses pensées. Il est caractérisé par un problème clairement identifié : il se sent perdu en ce monde. Il ne sait pas où il se situe en son for intérieur. Tout l'objet de sa quête est donc de se trouver lui-même. Le récit développe d'ailleurs le problème de Rick au cours de nombreuses péripéties. Ses multiples relations amoureuses, aussi tendre et bienveillant apparaît-il avec chaque femme qu'il rencontre, montre son incapacité à trouver un équilibre. Or l'équilibre, selon le schéma quinaire, est ce à quoi tout personnage d'une histoire aspire. L'équilibre et l'état final forment l'ultime étape du récit selon Paul Larivaille.

Le récit de *Knight of Cups* est acausal, non pas parce qu'il ne développe pas de problème, mais parce que le récit n'en désigne pas explicitement une source. Rick se définit par le fait qu'il n'est jamais là, jamais présent à la vie et à lui-même. Il demeure dans une fuite constante de son problème. Mais nous ne pouvons jamais déterminer, du premier au dernier plan, ce qui l'a déclenché. Pour citer quelque héritage littéraire, nous pourrions faire référence au *Cid*¹⁰ et dire qu'à l'image de Rodrigue devant venger le soufflet dont son père a subi l'affront, le caractère acariâtre du père de Rick pourrait être la source de son problème.

Or, ici réside l'écueil, car nous savons également que Rick a perdu son frère. Son deuil, pas seulement sa relation conflictuelle avec son père, pourrait également être la source de son détachement. De même, nous pourrions considérer que ses multiples ruptures amoureuses l'ont conduit à être déçu par la vie. Confère sa rupture avec Nancy, alors qu'elle affirmait qu'ils étaient heureux ensemble, ou encore avec Elizabeth, qui malgré leur idylle, a choisi de se

¹⁰ Pierre CORNEILLE. *Le Cid* (1637).

séparer de lui. Si Elizabeth reste avec Rick en étant enceinte d'un autre, ce choix sera contraire à ses valeurs.

En ne hiérarchisant pas les événements, Terrence Malick pousse le spectateur à suspecter plusieurs causes comme source du problème de Rick. Sans se préoccuper du fait d'avoir raison ou tort, chercher un nombre infini de causes possibles nous conduit à l'impossibilité de trouver une cause, sinon *la* cause à l'origine des maux du protagoniste. Ainsi, il y a bien une évolution du personnage, mais ne pouvant retracer l'ordre chronologique des événements, nous ne pouvons dire si Rick progresse ou régresse dans sa quête.

Cependant, là encore, le récit de *Knight of Cups* revêt une forme paradoxale. Car même si l'élément déclencheur n'est pas désigné dans l'intrigue, le film, certes, ne commence pas par un équilibre mais s'achève sur un nouvel équilibre. Deux plans particulièrement retiennent notre attention. Même si le récit n'est pas chronologique, il est de nombreuses itérations des motifs suivants concernant Rick : promenades sur la plage, relations amoureuses, relation au père, relation au frère, appartement, foyer. Attardons-nous plus avant sur la relation au père, l'appartement et les relations amoureuses. Dans le temps filmique, la caméra nous donne l'occasion de recroiser le père à plusieurs reprises. La plupart du temps, Barry et son père ont de violentes altercations (probablement au sujet de la mort du frère).



Figure 3 : Barry (à gauche) hurle contre son père (à droite). Rick est à l'arrière-plan. Tous trois sont au sommet d'un immeuble.

51 : 54 -> 52 : 11

Le conflit atteint son paroxysme lorsque Barry saisit une chaise et frappe la table avec. A ce moment-là, Rick intervient. Nous voyons Rick, dans divers espaces, étreindre son frère avec bienveillance, pour apaiser sa colère et sa souffrance. Partant, les derniers plans sur le père sont ceux où Rick et lui pleurent ensemble. A l'image de Barry, Rick s'efforce d'apaiser son



Figure 4 : Barry casse une chaise contre la table. Son conflit avec son père atteint son paroxysme.

1 : 39 : 32 -> 1 : 39 : 40



Figure 5 : Rick réconforte son frère, en proie à une profonde tristesse.

1 : 40 : 10 -> 1 : 40 : 17



Figure 6 : Joseph et Rick pleurent et s'étreignent.

1 : 42 : 31 -> 1 : 42 : 54

père. Nous pouvons raisonnablement penser que le conflit vis-à-vis du père, latent dans l'intrigue, est résolu dans l'avant-dernier chapitre (La Mort).

De la même manière, Rick déambule à plusieurs reprises seul dans son appartement meublé. Toutes les relations amoureuses qu'il entretient se soldent par un échec. Cela étant, la dernière partie du film (Liberté) met en scène Rick dans une maison en compagnie d'un enfant en bas âge et d'une femme dont on ne voit pas le visage. Partant, un des derniers plans du film montre l'appartement de Rick, vidé de ses meubles.

Eu égard à toutes ses déceptions amoureuses, nous pouvons supposer dans cette dernière partie que Rick a enfin trouvé l'amour, qu'il a quitté son appartement pour un environnement plus serein, plus chaleureux, et qu'il a enfin pu fonder une famille comme il le souhaitait tant.

Mais rappelons que le récit de *Knight of Cups* demeure acausal, de façon qu'il est impossible de reconstituer l'ordre chronologique des événements. Les plus pessimistes d'entre



Figure 7 : Au-dessus, l'appartement meublé de Rick au début du temps filmique. En-dessous, l'appartement de Rick vidé de ses meubles, à la fin du temps filmique, lequel arrive en premier dans la diégèse ?

1^{er} plan : 6 : 06 -> 6 : 18

2^e plan : 1 : 50 : 21 -> 1 : 50 : 26



Figure 8 : Le père se promène seul. S'apprête-t-il à retrouver ses fils ou se sont-ils détournés de lui ?

1 : 41 : 55 -> 1 : 42 : 30

nous pourrions considérer que la dernière partie du temps filmique (Liberté) peut très bien être la première partie du temps diégétique. De la même manière que Rick a fondé une famille, nous pourrions penser qu'il finit seul. De la même manière que nous pensons que Barry, son père et lui, se sont réconciliés, nous pourrions imaginer que le père finit seul et aigri, ainsi que ses déambulations le laissent également accroire.

Tel est le paradoxe de *Knight of Cups*. Tous les *cut* sont des coupes au sens fort du terme. Dès l'instant où un *cut* survient, la continuité spatio-temporelle est rompue. Il en ressort que le film peut à la fois être interprété comme une tragédie cynique et une ode au bonheur résilient.

Même si son ordre ne peut être reconstitué, il existe bien une évolution dans le récit acausal du

film de Malick. De fait, la rupture de la continuité causale ne se limite pas à tromper le spectateur, elle n'a pas pour seule vocation de le perdre. Le montage acausal représente l'errance de Rick. Plus encore, le schéma non-quinnaire, par l'absence de hiérarchisation des événements, provoque une transformation phénoménologique de l'évolution des personnages.

« Remarquons, pour finir, les implications philosophiques, voire idéologiques de ce schéma. Il semble montrer que toute histoire est « homéostatique » : le récit, en narrant le retour à l'ordre (même si l'ordre

final n'est pas le même que l'ordre initial), retrace toujours la réduction d'un déséquilibre. Il n'y a pas d'histoire sans perturbation initiale et l'essentiel d'un roman consiste à évoquer les efforts déployés pour réduire le désordre ainsi engendré. C'est parce qu'il est intolérable que la reine de France apparaisse comme adultère que d'Artagnan et ses amis entreprennent de récupérer les ferrets ; c'est parce qu'il est inimaginable que le mal triomphe que les prêtres de Bernanos cherchent la grâce. Tout se passe comme si le roman avait horreur de l'incertitude et du désordre. »

Vincent Jouve¹¹

Définition – Récit acausal / Récit non-quinaire

Par opposition aux propos de Vincent Jouve, nous déduisons un premier caractère des récits acausaux : Puisque nous ne pouvons reconstruire l'ordre des événements, ce ne sont pas ces derniers mais ce qui demeure entre eux qui importe. Les événements marquent une transition, une étape de changement dans la vie des personnages. Les récits acausaux dépeignent leur évolution comme un processus continu. Les personnages n'évoluent pas par étape mais à chaque instant, de façon que d'un plan à un autre, s'ils ont la même forme plastique, les personnages sont différents en leur for intérieur. Ainsi, les personnages dans les récits acausaux ne se définissent pas par leur problème mais par les processus constants par lesquels ils les dépassent ou s'efforcent de les surmonter. L'important n'est pas de trouver la cause du problème, sinon de voir que les personnages, constamment en mouvement (même dans l'errance), s'efforcent de les surmonter. Les personnages dans les récits acausaux sont ainsi bien plus tissés par leurs potentialités que par des essences prédéfinies.

B. Point de héros, plus d'adversaire – L'intrigue de *Song to Song* de Terrence Malick

Contrairement à *Knight of Cups*, il est possible de reconstruire l'évolution de l'intrigue de *Song to Song*, et plus particulièrement, la linéarité du cheminement des personnages. Ce,

¹¹ Vincent JOUVE. *Poétique du roman*. Armand Colin, 5^e édition (2020). p. 66. Edition du Kindle. C'est moi qui souligne.

même si les montages de ces deux films de Malick restent similaires. En considérant le temps filmique dans son ensemble, la linéarité peut être reconstituée. Mais au sein de chaque séquence de *Song to Song*, cette linéarité est rompue par le montage. A l'image de la sous-partie précédente, nous en citons ci-après différents synopsis.

Song to Song – Synopsis du Blu-Ray : « Une histoire d'amour moderne, sur la scène musicale d'Austin au Texas deux couples voient leur destin et leur amour se mêler, alors que chacun cherche le succès dans cet univers rock'n'roll fait de séduction et de trahison. »

Ce synopsis laisse entrevoir un récit à première vue classique. « Une histoire d'amour moderne » place le film dans le genre romantique, dès la première phrase. La scène musicale « d'Austin au Texas » situe spatialement l'intrigue dont il sera question. Le synopsis sous-entend même la présence d'un élément déclencheur de cette dernière : le « succès. » A sa lecture, nous supposons, sans avoir vu une seule image, que les personnages seront soumis à un choix cornélien, leurs relations amoureuses demeurant incompatibles avec leurs aspirations carriéristes. Partant, la « séduction » et la « trahison » mettent en œuvre une dialectique morale autour de laquelle les personnages principaux orbiteront. Entre ceux qui chercheront à concilier leurs relations amoureuses avec leurs carrières et ceux qui transgresseront toute éthique pour atteindre leur objectif au détriment des autres, nous observons la présence implicite d'adjudants et d'opposants, d'un antagoniste et d'un protagoniste, de personnages aux rôles-clés qui tisseront l'intrigue du premier au dernier plan.

Sur la jaquette du Blu-Ray, nous pouvons lire plus loin : « Une « leçon de lyrisme » (Positif), tournée dans le cadre de véritables festivals avec des stars de la musique telles que Iggy Pop, Patti Smith ou Lykke Li. » Il n'est pas hasardeux d'affirmer que cette citation est délibérément placée sur cette jaquette pour des choix marketing. Aussi, sa présence ramène à la définition de la représentation telle qu'avancée par Daniel Bougnoux.

« Ces espèces de collages contestent furtivement une distance représentative sujette à d'ironiques retours du réel ; ils ébranlent de l'intérieur le régime rassurant (idéalisant) de la fiction. »

La représentation désigne, selon Daniel Bounoux, tout procédé par lequel nous redoublons d'une seconde présentation le réel premier se présentant à nos perceptions, d'où le « re » de *re-présentation*. Ainsi, annoncer que le film s'est tourné dans de véritables festivals de musique rajoute une tension dramatique. Le spectateur se doute que l'histoire mise en scène par Terrence Malick est fictive, d'autant que le casting et les rôles qu'il incarne abondent en ce sens. Cela étant, si le doute subsistait sur la mise en scène des séquences de festivals de musique, nous pourrions penser qu'aussi tragique que cette histoire demeure, elle reste fictive, une simple représentation. Pourtant, le tournage dans ces véritables festivals ancre ironiquement cette histoire dans le réel, fût-ce en partie. Même si les personnages principaux sont fictifs, il devient plus difficile de séparer la fiction du réel, dès l'instant où Michael Fassbender jouant le producteur Cook se retrouve avec Iggy Pop incarnant Iggy Pop. La dimension potentiellement tragique de cette histoire atteint son paroxysme avec la crainte qu'elle amène, ainsi que les questions qu'elle suscite chez le spectateur : Le monde de l'art est-il tel que le réalisateur nous le montre ? La scène musicale est-elle à ce point désenchantée et destructrice ?

La page Wikipédia du film, donne quant à elle un résumé détaillé de l'intrigue.¹³ Ce résumé retrace linéairement son évolution et sa chronologie. Après de multiples péripéties et d'épreuves amoureuses que traversent les personnages, sachant que certains ne s'en relèvent pas, le résumé renvoie *Song to Song* au genre du drame. En effet, en dépit de la difficulté des épreuves traversées, BV (Ryan Gosling) et Faye (Rooney Mara) reconstruisent une relation amoureuse. Rhonda (Natalie Portman) se suicide pour cause des jeux de manipulation de Cook (Michael Fassbender). Mais ce dernier finissant seul avec son vide existentiel impossible à combler, nous pouvons estimer que le récit évoque une justice providentielle, un retour de bâton que Cook subit suite aux injustices qu'il a provoquées autour de lui.

Analysons à présent le montage des scènes de *Song To Song*, pour découvrir comment le scénario tel que donné par le synopsis et le résumé détaillé, coïncident avec le film.

Résumé de *Song To Song* dans l'ordre chronologique du temps filmique :

¹² Daniel BOUGNOUX. *La crise de la représentation*. Paris, La Découverte (2006). p. 20. C'est moi qui souligne.

¹³ Terrence MALICK. *Song To Song*. Résumé détaillé disponible sur : https://fr.wikipedia.org/wiki/Song_to_Song#R%C3%A9sum%C3%A9_d%C3%A9tail%C3%A9 [consulté le 26 mars 2022].

00 : 00 -> 05 : 03

Le film s'ouvre sur différents moments de vie des personnages principaux, avec d'autres plans sur un fleuve ou dans une chambre, avec des connotations plus symboliques. Se superpose une voix-off de Faye : « J'ai traversé une période où j'avais besoin de rapports sexuels intenses. Je voulais à tout prix ressentir des choses vraies. Rien ne semblait réel. C'était comme si chaque baiser ne me comblait qu'à moitié. Je manquais d'oxygène. »

05 : 03 -> 13 : 04

Faye écume les fêtes, les concerts, les rencontres et les festivals, probablement avec son groupe de musique, du moins avec d'autres artistes de la scène musicale.

Lors d'une fête organisée par Cook en l'honneur de son médecin décédé, Faye rencontre BV pour la première fois, il lui demande comment elle s'appelle. Tous deux écoutent de la musique sur un baladeur. Pendant ce temps, Cook enchaîne les enregistrements avec des groupes de musique et développe une relation intime avec Faye. Faye et BV se rencontrent une nouvelle fois, sur un parking. Ils partagent des moments de vie ensemble (roulant en voiture, marchant sur une colline...). Faye retourne avec Cook dans un festival, chez lui... dans plusieurs endroits. Il lui explique qu'elle devrait parler à BV de la relation que Cook et elle ont entretenue ensemble. Faye se rend ensuite dans un festival avec BV, puis revoit son père. Elle lui parle de sa relation amoureuse avec BV. Le père de Faye lui dit que sa mère et lui se font du souci pour elle, ils aimeraient la revoir.

13 : 04 -> 22 : 58

Faye et BV emménagent ensemble dans un appartement. Tous deux retrouvent Cook à un festival de musique. Chez Cook, ce dernier propose à BV de travailler avec lui, il accepte. Dans la même maison, Cook est avec Faye, il lui explique que BV est parti et les a laissés tranquilles. Cook lui raconte que BV cherchait à être libre et qu'il n'a jamais su comment faire. Cook et Faye font l'amour.

Cook et BV sont dans une boîte de nuit. Nous voyons Faye et ce dernier passer ensuite plusieurs heureux moments ensemble, dans différents endroits. Se superposent sur ces moments une discussion sur l'amour entre Faye et Patti Smith. Cook, BV et Faye sont ensuite en vol dans une montgolfière.

22 : 58 -> 31 : 48

Faye, Cook et BV partent ensemble en vacances au Mexique. Autour de plages et de divers lieux touristiques, tous trois se rendent dans des bars, dansent, se grisent... partagent d'heureux moments. Aux détours d'un piano, de boissons et de l'évocation d'un projet artistique en duo, BV demande à Cook depuis combien de temps Faye et lui se connaissent. Cook lui répond qu'elle a travaillé avec lui depuis ses seize/dix-sept ans. BV se rend seul dans une église, en proie à l'introspection, à une profonde interrogation. Tous trois se rendent à une pyramide aztèque, puis rentrent aux Etats-Unis.

31 : 48 -> 38 : 32

Cook rencontre Rhonda dans un diner. Il l'emmène en Ferrari à un festival de musique, ils discutent avec des stars de la musique, dont Iggy Pop. Rhonda rend visite à sa mère, elles parlent du peu de finances dont elles disposent, et de la manière dont le départ de son père a généré un vide pour elles deux. Rhonda emménage chez Cook. Ce dernier l'emmène à un match de football américain. Il lui offre de somptueux cadeaux pour son anniversaire et offre une nouvelle maison à sa mère. Dans un appartement, il la demande en mariage, elle accepte. Dans sa somptueuse demeure, Cook et Rhonda se marient.

38 : 32 -> 54 : 37

BV et Faye partagent d'heureux moments ensemble dans divers endroits, dont leur appartement. Faye se dit qu'elle devrait parler à BV de la relation qu'elle a eu avec Cook. Finalement, elle lui en parle. Cook et BV se revoient et jouent au squash. BV lui dit qu'il souhaiterait éditer ses propres morceaux de musique. Chez Cook, dans un festival de musique, dans la rue et d'autres endroits, celui-ci se fâche avec BV, se sent abandonné et dénigre le travail de son ami. Dans un bar, BV est en colère contre Cook et lui demande pourquoi il a déposé les chansons qu'il a écrites à son nom seul. BV casse des bouteilles de bière, se fâche contre Cook, crache au sol, puis part.

Chez BV et Faye, Cook propose à cette dernière de lui faire signer un contrat. Elle réfléchit. BV rentre chez ses parents, il revoit ses frères. Sa mère et lui discutent de la difficulté de leurs relations. Avec sa mère et ses frères, BV discute de son père, de leur difficulté à lui pardonner et à aller le revoir. Dans la maison de sa mère, BV et Faye discutent du contrat que Cook a proposé à cette dernière. BV lui dit qu'elle sait ce qu'il pense de lui, mais que ça ne

devrait pas l'influencer, qu'elle devrait accepter. BV et Faye s'embrassent, s'étreignent... Faye pleure.

Au festival de musique, BV revoit son ex-compagne Lykke (Lykke Li), ils discutent de leur liaison passée, de la condition humaine, du bonheur, et déambulent dans divers endroits. Elle lui propose de le suivre en tournée, BV réfléchit. Sur un tarmac d'aéroport, elle lui demande s'il souhaite qu'elle reste, BV répond qu'il ne peut pas lui demander une telle chose. Son ex-compagne s'en va.

54 : 37 -> 1 : 04 : 21

Dans une suite d'hôtel, Cook et Faye, après avoir couché ensemble, discutent de BV. Faye dit qu'elle souhaite arrêter cette liaison avec Cook car BV l'aime. Cook lui demande sèchement de partir. Faye s'en va. Faye retrouve BV et se dit qu'elle ne mérite pas sa relation avec lui. BV découvre la liaison qu'elle a eu avec Cook. Elle lui explique que Cook lui a demandé d'avoir une relation avec une autre femme (Rhonda) pendant leurs ébats. Elle lui avoue qu'elle a couché une seule fois avec Cook, puis plusieurs fois pendant sa relation avec BV. Ce dernier lui demande pourquoi elle a changé de version. Dans divers lieux, leur relation se détériore. Dans une maison, Faye dit à BV qu'elle regrette d'avoir eu cette liaison avec Cook et lui demande s'il veut bien lui pardonner. BV la quitte.

1 : 04 : 21 -> 1 : 44 : 24

Pendant ce temps, Cook et Rhonda développent leur mariage. Au détour de divers champignons hallucinogènes et autres drogues que Cook incite Rhonda à prendre, cette dernière se sent en conflit avec ses valeurs, priant à l'église, éprouvant de la crainte à l'encontre de son mari. Faye rencontre Zoey (Bérénice Marlohe) et entame une relation amoureuse avec elle. Elles partagent d'heureux moments, mais Faye repense à BV. BV, lui, rencontre Amanda (Cate Blanchett) et entame une liaison avec elle. BV et Faye, chacun de leur côté, passent d'heureux moments avec leur moitié. Faye rompt sa relation avec Zoey. Elle revient voir sa famille, ses sœurs et son père. Elle lui avoue se sentir traversée par un sentiment d'échec, elle voudrait qu'il soit fier d'elle. BV présente Amanda à sa mère lors d'un repas. BV sort de table pendant un court instant, sa mère dit à Amanda qu'elle n'est pas heureuse. BV revient, Amanda sort de table, la mère de BV dit à son fils qu'Amanda n'est pas une femme pour lui. La relation amoureuse de BV et Amanda se détériore. Pendant ce temps, dans diverses chambres comme chez lui, Cook force Rhonda à s'adonner à des jeux sexuels avec une escort girl. Lors de soirées alcoolisées et de festivals, leur relation se détériore. Cook se délaisse de Rhonda et entretient

des relations sexuelles avec d'autres femmes. Rhonda revient voir sa mère dans la maison que Cook lui a offerte. Rhonda lui explique qu'elle éprouve une haine sans fond pour Cook, et qu'elle pense à plusieurs solutions pour se libérer de son emprise. Sa mère la réconforte, Rhonda retourne à l'église et assiste à la messe. Elle retourne auprès de Cook, mais celui-ci continue d'entretenir des relations adultérines. La mère de Rhonda déambule en ville, sur son visage transparaît un désespoir sans fond. Au bord de sa piscine, Cook découvre Rhonda morte. Sa mère, sur un parking, s'effondre en pleurant. Dans un gigantesque bâtiment, un homme pose des questions à Cook, lui demandant si Rhonda avait auparavant des antécédents suicidaires. Dans divers endroits où Cook déambule désormais seul, le remord, le chagrin et l'égarement se lisent sur son visage. Dans une maison, son visage déformé par la terreur, Cook voit Rhonda contre un mur.

1 : 44 : 24 -> Générique de fin

BV déambule dans une maison, il s'agit de celle de son père, allongé sur un lit d'hôpital, sous intraveineuse. BV lui prend la main... Son père reste immobile, ne dit rien... BV pleure et lui parle, même s'il ne répond pas. Faye rencontre Patti Smith dans un studio. Elle discute avec elle. BV se trouve dans ce même studio, où une fête a lieu. BV et Faye se retrouvent et discutent. Ils jouent du piano ensemble. BV emmène Faye en voiture. Ils voyagent ensemble. Aux détours de porches de maisons, rues et autres endroits, ils discutent des relations qu'ils ont eues après leur séparation, et pourquoi elles n'ont pas fonctionné. Les divers moments de tendresse qu'ils partagent laissent penser qu'ils se sont réconciliés. Faye retrouve Patti Smith dans un café, BV n'est pas loin. Patti lui demande si BV est son compagnon, Faye acquiesce, Patti lui dit qu'elle doit se battre pour le garder. BV et Faye partagent d'heureux moments. Dans un champ, BV dit à Faye qu'il devrait rentrer voir son père car il est malade, sa famille, sa mère comme ses frères, ne vont pas bien. BV part travailler dans une usine de gaz de schiste. Sur une colline avec le soleil couchant, BV et Faye courent ensemble, s'étreignent et s'embrassent.

FIN

A l'image des synopsis analysés auparavant, l'agencement de l'intrigue par le montage de *Song to Song* nous permet de retracer une évolution globalement linéaire. Concrètement, il y a bien une évolution comme dans *Knight of Cups*, mais contrairement à ce film, nous distinguons un sens de l'évolution, un avant et un après dans les pérégrinations des personnages. Cela étant, des zones d'ombre persistent quant à certains événements. Le montage nous donne à voir, à différents moments du temps filmique, certains endroits que nous avons déjà croisés

auparavant. Par exemple, nous observons Faye discuter avec Patti Smith à deux reprises, la première fois au début du film¹⁴, et la seconde vers la fin¹⁵. Ces deux scènes très éloignées dans le temps filmique se déroulent dans le même espace. Le montage, comme dans *Knight of Cups* ici, est construit de façon que nous ignorons laquelle de ces deux scènes avec Patti Smith est arrivée la première dans le temps diégétique. Ainsi, le spectateur peut soit penser que Faye a vu Patti Smith à deux reprises, une première fois sans BV, et une seconde où il était présent (ou inversement), soit penser que Faye a rencontré une seule fois Patti Smith et que c'est un choix esthétique d'avoir coupé cette scène en deux au montage – sachant que dans ses deux conversations avec Patti Smith, il est question d'amour –.

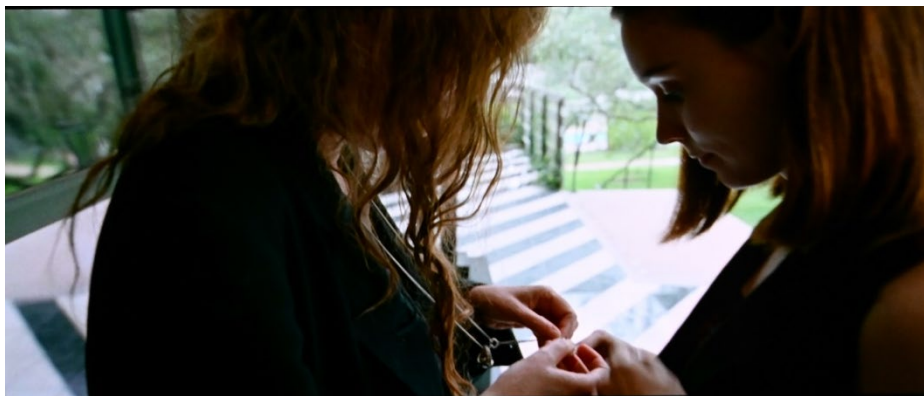


Figure 9 : Ci-contre, Faye (à droite) parle d'amour avec Patti Smith (à gauche). Les deux plans ont de grandes similarités, mais ils sont très éloignés sur le temps filmique.

1^{er} plan : 22 : 14 -> 22 : 17

2^e plan : 1 : 54 : 14 -> 1 : 54 : 23

Une indistinction plane sur les itérations de nombreux événements de l'intrigue. De la même manière que nous ignorons si Faye a vu une ou plusieurs fois Patti Smith, nous ignorons si les personnages se sont rendus à un ou plusieurs festivals de musique.

« *L'étude de l'ordre, enfin, s'intéresse aux rapports entre l'enchaînement logique des événements présentés et l'ordre dans lequel ils sont racontés. Deux cas*

¹⁴ Time codes : 21 : 45 -> 22 : 15 (première discussion avec Patti Smith)

¹⁵ Times codes : 1 : 53 : 27 -> 1 : 54 : 27 (seconde discussion avec Patti Smith)

peuvent se présenter : soit il y a homologie entre les deux séries, soit il y a discordance. »

Vincent Jouve¹⁶

Dans *Knight of Cups*, le récit est discordant. Cela dit, le récit de *Song to Song* ne correspond à aucune des deux catégories de Vincent Jouve. Celui-ci est globalement linéaire, correspondant à un récit homologique, mais certains événements tels que présentés par le montage créent un récit discordant avec l'intrigue. Cela étant, contrairement à *Knight of Cups*, le récit est construit de façon que nous pouvons attribuer *Song to Song* au genre du drame. Si le montage des images laisse le doute demeurer quant au dénouement de l'histoire, les narrations des voix-off lèvent le voile sur la fermeture de l'intrigue, même si elle n'est qu'en partie résolue.

Le dernier plan du film s'achève sur BV et Faye s'embrassant au sommet d'une colline. Si le montage était linéaire, il n'y aurait aucun doute que ce dernier plan du temps filmique serait le dernier du temps diégétique¹⁷. Seulement, le montage révèle des plans fugaces de cette scène dès les premières minutes du film¹⁸. Ainsi, nous ignorons si cette scène a diégétiquement lieu avant ou après leur rupture amoureuse. Contrairement à *Knight of Cups*, *Song to Song* est ponctué de séquences où les dialogues des personnages font progresser l'intrigue. Partant, en se fiant uniquement au montage des images, sans analyser les voix-off, nous pouvons reconstituer avec certitude l'ordre suivant des événements. Une trame narrative globale peut être dessinée, mais nous ne pouvons pas rétablir l'ordre chronologique en détail au sein d'une séquence :

1. Sur les relations amoureuses : Cook a eu une relation amoureuse avec Faye, avant que BV et elle ne se connaissent. BV a eu une relation amoureuse avec Lykke, aujourd'hui passée. BV et Faye ont ensuite développé une relation amoureuse, relation pendant laquelle Faye entretenait toujours une liaison avec Cook. En rentrant du Mexique, Cook a rencontré Rhonda et s'est marié avec elle. BV quitte Faye après avoir appris son infidélité. BV rencontre ensuite Amanda et entretient une relation avec elle. En parallèle, Faye développe une relation avec Zoey. Leurs relations respectives échouent. Les manipulations et infidélités répétées de

¹⁶ Vincent JOUVE. *Poétique du roman*. Armand Colin, 5^e édition (2020). p. 51. Edition du Kindle.

¹⁷ Time codes : 2 : 02 : 49 -> 2 : 03 : 53.

¹⁸ Time codes : 9 : 56 -> 10 : 01.

Cook poussent Rhonda au suicide. Après une longue séparation, Faye et BV se croisent à nouveau et discutent du passé, sans que nous sachions s'ils se sont remis ensemble.

2. Sur les relations professionnelles : Faye et Cook ont travaillé ensemble dans le passé. Cook a ensuite travaillé avec BV, puis tous deux ont ensuite rompu leurs relations professionnelles. Cook a ensuite proposé un contrat à Faye, sans que l'on sache si elle l'a accepté. BV a continué de travailler de son côté.

3. Sur les voyages notables : Cook, BV et Faye sont partis tous les trois au Mexique. Puis après de multiples péripéties, BV part pour l'Ouest travailler dans une exploitation de gaz de schiste.

Ici apparaît le paradoxe du récit de *Song to Song*. Si nous connaissons l'évolution des relations amoureuses des personnages, nous ignorons si Faye et BV se sont retrouvés à la fin. De la même manière que nous ignorons à combien de festivals les personnages sont allés, avant ou après leur départ en vacances au Mexique.

Le récit du montage est discordant, au sens où Vincent Jouve l'entend. Partant, les voix-off comblent le récit discordant du montage. En effet, les voix-off conjuguent à différents temps leurs pensées, de façon que nous puissions réorganiser l'ordre diégétique des événements.

Au commencement du temps filmique, les voix-off de BV et Faye à l'égard de Cook sont conjuguées au passé :

« Il m'a dit : « fais-moi confiance », et c'est ce que j'ai fait, il allait exaucer tous mes vœux. »

BV¹⁹

« Les gens changeaient à son contact. Il faisait de drôles de choses. Moi aussi j'en ai fait. »

Faye²⁰

¹⁹ Terrence MALICK. *Song to Song* (2017). Time codes : 15 : 25 -> 15 : 36.

²⁰ Ibid. Time codes : 17 : 49 -> 17 : 56.

Le spectateur sait ainsi, dès le début du temps filmique, que la relation que BV et Faye avaient avec Cook s'est achevée, simplement parce qu'ils parlent de lui comme d'un passé révolu. Vers la fin du temps filmique, les dernières voix-off de BV et Faye parlent au présent :

« Je dois rentrer et repartir à zéro, comme un petit jeune. On ne m'a pas donné le bon cœur à la naissance. Je n'aime que toi. Même après tout ce qu'on a traversé. »

*BV*²¹

« Miséricorde, ce n'était qu'un mot. Je n'ai jamais pensé en avoir besoin ou du moins pas autant que les autres. Tu m'as demandé si je voulais t'accompagner. Je ne suis jamais allée à l'ouest, et je viendrai te retrouver. »

*Faye*²²

En conséquence, nous ignorons si Faye et BV ont recommencé une relation amoureuse. Cela étant, leurs voix-off dénotent explicitement leur réconciliation en dépit des épreuves que Cook leur a fait subir. S'ils ne sont probablement pas encore ensemble, leurs voix-off présagent des retrouvailles prochaines.

En fait, le récit de *Song to Song* est acausal, non pas par l'ordre dans lequel les événements sont montés (nous pouvons globalement reconstruire sa linéarité), mais par une multiplicité des sujets et objets des personnages qu'il met en œuvre, sans les hiérarchiser.

Si le synopsis présage la recherche du succès comme l'objet de l'intrigue, son résumé détaillé présenté par le montage relègue cette question à un rang marginal. Ce, afin de se concentrer plutôt sur les relations amoureuses des personnages. La question du succès est rapidement délaissée pour privilégier des problèmes inhérents aux quatre personnages principaux : Faye et ses difficultés amoureuses ; BV et ses difficiles relations avec ses parents ; Rhonda et ses valeurs chrétiennes ; Cook, sa paranoïa et son vide existentiel. Même si les voix-off de BV et Faye sont les plus nombreuses, le montage nous donne également à entendre celles

²¹ Ibid., Time codes : 1 : 57 : 54 -> 1 : 58 : 39.

²² Ibid., Time codes : 1 : 59 : 04 -> 2 : 00 : 02.

de Cook et Rhonda. Cela induit une multiplicité des points de vue sur la diégèse, sur laquelle nous reviendrons en seconde partie.

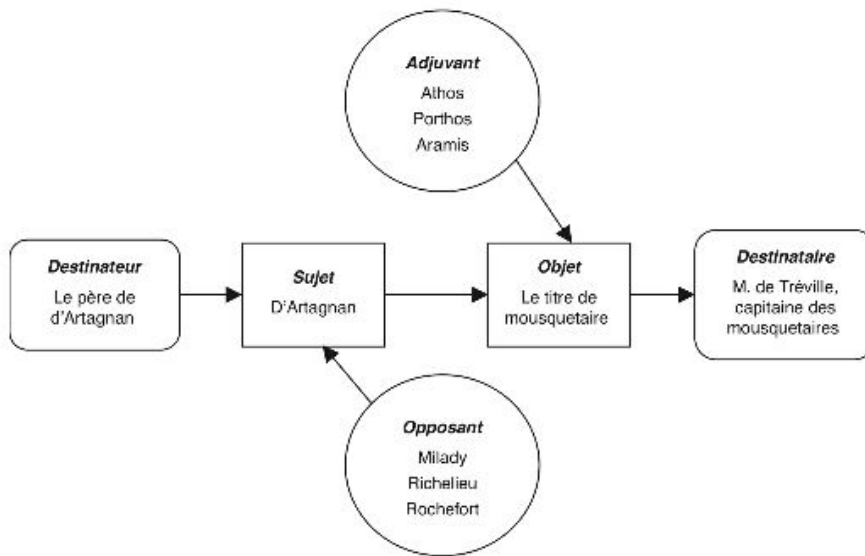


Figure 10 : Schéma actantiel des Trois Mousquetaires - In : Vincent JOUVE. Poétique du roman. Armand Colin, 5^e édition. Edition du Kindle. p. 82.

Vincent Jouve explique que les récits classiques fonctionnent selon le schéma actantiel.

Dans ces récits, un personnage-sujet de l'histoire est investi d'un objet confié par un destinateur (un autre personnage ou le sujet lui-même).

Le sujet doit confier cet objet à un destinataire. Tout au long de son parcours, le sujet croisera d'autres personnages qui l'aideront dans sa quête (adjudant) ou essaieront par tous les moyens de lui barrer la route (opposants).

Or, dans *Song to Song*, chaque personnage est le sujet de sa quête intrinsèque. BV, Cook et Faye ont un objet premier qu'ils partagent : la recherche du succès. Ils s'entraident au départ pour obtenir cet objet et finissent par s'entredéchirer, les adjudants d'hier deviennent les opposants d'aujourd'hui. La recherche du succès étant rapidement reléguée au second plan, Cook, BV, Rhonda et Faye recherchent chacun un objet qui leur est inhérent. Cet objet est d'autant plus complexe qu'il demeure difficile à définir. Que ce soit la famille pour BV ou une relation durable pour Faye, chaque personnage semble le sujet de son histoire, son destinateur et destinataire à la fois.

Définition – Récit anti-actantiel / Récit discordant

Puisque chaque personnage est investi par une quête qui lui est propre, un objet dont nous connaissons l'existence mais ignorons la nature, *Song to Song* est construit selon un récit acasual où les notions d'adjudants, d'opposants et de protagoniste deviennent caduques. Ainsi, nous déduisons un second caractère définissant les récits acasuals :

Ces récits non-homologiques ne centrent pas la narration sur un personnage en particulier. Il n'est pas de protagoniste à l'origine de la quête, autour de laquelle convergeront tous les autres personnages pour l'aider ou le contrecarrer. De même, il n'est pas de destinataire à l'origine de la quête, ce qui constituerait une cause de cette dernière, ni de destinataire qui en serait l'effet ou la conséquence. Ces récits sont acausaux non pas par l'absence de cause motrice d'un objet. Ils sont acausaux par la multiplicité des quêtes qu'ils mettent en œuvre. Chaque personnage peut y être le destinataire d'une quête comme le destinataire d'une autre. L'adjutant d'un personnage et l'opposant d'un autre, tout comme être à la fois le destinataire et le destinataire de sa quête, son propre adjutant et son propre opposant. Partant, ces récits acausaux sont d'autant plus paradoxaux qu'ils ne définissent pas clairement et distinctement les objets dont il sera question dans le film. Tout au plus le spectateur se contente-t-il de la conscience de l'existence de ces derniers, sans pouvoir les définir. Les objets de la quête dans ces récits sont spirituels ou abstraits, plutôt que matériels et concrets.

C. Voyage cyclique, odyssée sans objet – L'intrigue de *Nomadland* de Chloé Zhao

Nomadland de Chloé Zhao retrace le voyage de Fern (Frances McDormand) sur une année, d'un hiver à un autre. Choissant une vie de nomade, Fern traverse les routes des Etats-Unis, vivant d'emplois saisonniers, avec son van comme maison. Sur son parcours, Fern (re)croise plusieurs compagnons de voyage, nomades comme elle. *Nomadland* est monté de façon que les étapes du voyage de Fern suivent l'ordre chronologique de l'intrigue. Cela étant, chaque escale en elle-même est montée dans un ordre acausal. Ce, si bien qu'au sein de certaines conversations dans une même pièce, chaque dialogue est déconstruit, de façon que nous ne pouvons déterminer l'ordre des répliques. Contrairement aux deux films précédents, *Nomadland* ne comporte pas de voix-off explicitant les pensées des personnages. Les éléments qui constituent le récit du film tiennent au montage et au point de vue de la caméra par rapport aux objets qu'elle filme. Nous reviendrons sur le point de vue de la caméra en seconde partie.

A l'image des deux sous-parties précédentes, analysons le scénario tel que donné par les synopsis et la manière dont le montage de *Nomadland* en rend compte.

Nomadland - Synopsis du Blu-Ray : « Après l'effondrement économique de la cité ouvrière du Nevada où elle vivait, Fern décide de prendre la route à bord de son van aménagé et d'adopter une vie de nomade des temps modernes, en rupture avec les standards de la société

actuelle. De vrais nomades incarnent les camarades et mentors de Fern et l'accompagnent dans sa découverte des vastes étendues de l'Ouest américain. »

Ce synopsis détermine une cause à l'origine du voyage de Fern : l'effondrement économique de la cité d'Empire, où Fern et son mari vivaient. L'ouverture du film révèle Fern ouvrir une remise où elle manipule des objets de son mari défunt. Le spectateur apprendra également, plus tard, que ce décès est l'une des causes du départ de Fern. Même si les causes à l'origine de son voyage sont multiples, elles sont identifiables, contrairement aux deux films précédents.

Résumé de *Nomadland* dans l'ordre chronologique du temps filmique :

00 : 00 -> 03 : 46

Un intertitre contextualise la fermeture de l'usine de plâtre d'Empire. La porte d'une remise s'ouvre, Fern saisit des objets et les place dans son van, elle prend un manteau d'homme qu'elle serre dans ses bras. Elle rembourse un homme qui l'étreint, puis prend la route avec son van.

03 : 46 -> 17 : 36

Fern s'arrête dans un village de camping-car pour aller travailler dans un centre de traitement de colis Amazon. Fern y prépare les colis, puis discute avec des collègues lors d'un repas. Fern passe du temps avec son ami Linda May au village de camping-car, aux détours de puzzles et de repas. Linda May lui propose de se rendre avec elle à une réunion de nomades organisée par Bob Wells, à Quartzsite, dans l'Arizona, mais Fern refuse. Son emploi saisonnier avec Amazon se terminant, Fern essaie de trouver du travail dans la région, mais la conseillère qui la reçoit n'a pas de poste à lui proposer.

17 : 36 -> 29 : 31

Finalement, Fern change d'avis et se rend à la réunion de Bob Wells à Quartzsite. Elle y retrouve Linda May. Après un repas, la nuit, près d'un feu, Fern est en compagnie d'autres nomades qui confient leurs difficultés à ceux autour d'eux. Fern discute avec Bob Wells, qui parle avec elle quant à la perte de sa ville et de son mari. Après des ateliers sur le mode de vie nomade et des balades autour du camp, Fern rencontre Dave (David Strathairn), là où les nomades entreposent des objets à échanger. Fern, Linda May et Swankie se rendent à une exposition de camping-car, où de nombreux objets sont exposés sur divers ateliers. Le soir, les

nomades chantent tous ensemble autour d'un feu, s'en suit une fête au Yacht Club de Quartzsite, où Dave invite Fern à danser. Les nomades s'en vont, Fern reste.

29 : 31 -> 39 : 47

Fern travaille dans un magasin vendant des pierres et des bijoux. En rentrant, le pneu de son van est crevé. Elle demande de l'aide à Swankie qui l'emmène chez un garagiste remplacer son pneu et acheter une roue de secours. En échange, Fern aide Swankie à repeindre son van. Dans le véhicule de cette dernière, Fern apprend que Swankie est mourante et qu'elle compte retourner en Alaska, à la nature.

39 : 47 -> 42 : 53

Le soir, dans son van, Fern regarde des photos de famille. Au matin, Fern tond les cheveux de Swankie et lui décrit la fin de vie de son mari, à l'hôpital. Swankie la rassure, lui dit qu'elle est convaincue qu'elle a pris soin de son mari. Swankie et Fern se disent au revoir, puis la première s'en va. Le soir, dans un bar, Fern assiste à une performance d'un pianiste blues.

42 : 53 -> 44 : 23

Fern reprend la route. Elle voyage dans les vastes étendues naturelles des Etats-Unis, observant des maisons désaffectées, un bison à l'orée d'une forêt, elle se baigne dans une rivière, traverse une route dans un désert, pour finalement arriver dans un autre parc de camping.

44 : 23 -> 47 : 33

Fern travaille en tant que gardienne du camping, offrant du café aux vacanciers. Elle y retrouve Dave et Linda May. Cette dernière prodigue des conseils à Fern quant à leurs tâches, puis elles travaillent toutes les deux à la gestion du camping (entretien des sanitaires, rondes en véhicule, ramassage des ordures...). Le soir, Linda May et Fern se font un soin du visage.

47 : 33 -> 55 : 52

Fern et Linda May se rendent au centre de visites du Parc National des Badlands. Dave est leur guide. Tous trois se rendent à un bar, ils boivent ensemble et discutent du projet de Linda May de construire sa géonef dans l'Arizona. Dave aide Linda May à attacher sa caravane à sa voiture, puis Linda May et Fern s'étreignent et se disent au revoir. Linda May s'en va, laissant Dave et Fern derrière elle. Le matin, Fern entretient son van, en cherchant à l'aider, Dave casse sa vaisselle par inadvertance, Fern le chasse. Celle-ci poursuit son travail d'entretien

du camping. Après une discussion avec une vacancière au sujet de son mari défunt et de l'amour, Fern retourne voir Dave. Ce dernier, alité dans son van, a de la fièvre. On retrouve Fern à l'hôpital, où l'on apprend que Dave a subi une inflammation des intestins. Fern lui apporte des victuailles, Dave lui propose d'aller travailler avec lui au Wall Drug. Fern est silencieuse un temps, puis dit à Dave de bien se rétablir et s'en va.

55 : 52 -> 1 : 04 : 16

Fern travaille au Wall Drug, en compagnie de Dave. Ils visitent ensemble une ferme de reptiles, puis mangent en profitant du paysage et du soleil couchant. Tous deux se rendent ensuite à une statue de dinosaure, puis profitent d'une visite guidée d'un astronome leur montrant les étoiles et un télescope pour les observer de plus près. De retour au Wall Drug, Fern rencontre James, le fils de Dave. Celui-ci discute avec son père puis avec Fern. Dave montre une photo de sa famille, son fils (James) et son épouse (Emily) à Fern, la belle-fille de Dave est enceinte. Dave avoue à Fern sa relation compliquée avec son fils. Fern l'encourage à aller voir son petit-fils à naître. Dave lui propose de venir, Fern lui dit qu'elle passera peut-être les voir. Fern dort dans son van, Dave frappe à sa porte mais elle ne répond pas. Il lui laisse une pierre et un mot attentionné. Fern poursuit son travail au Wall Drug, déambule dans la ville, profite du paysage, puis s'endort à la belle étoile.

1 : 04 : 16 -> 1 : 06 : 26

Fern travaille dans une usine de récolte et traitement de betteraves, au Nebraska. Au détour d'une machine à laver, d'une déambulation en ville, d'une escale dans un diner et d'une nuit de sommeil dans son van, Fern reçoit une vidéo de Swankie sur des hirondelles d'Alaska volant partout autour de son kayak, en pleine éclosion des oisillons.

1 : 06 : 26 -> 1 : 08 : 26

Fern mange dans son van, la nuit sur un parking. Un homme frappe à sa porte et lui dit qu'on ne peut stationner ici la nuit. Fern répond qu'elle s'en va. Le matin, Fern fait le plein d'essence. Au volant, son véhicule ne démarre pas. Un garagiste lui dit que la réparation de son véhicule lui coûtera plus de deux mille dollars, et qu'il vaudrait mieux qu'elle investisse dans un autre véhicule. Fern lui dit que c'est impossible, qu'elle vit dedans. Fern contacte sa sœur, Dolly et sollicite son aide financière. Fern lui demande un virement, lui assurant qu'elle peut la rembourser dès qu'elle reprend son travail chez Amazon. Sa sœur refuse.

1 : 08 : 26 -> 1 : 13 : 59

Fern prend un bus et se rend chez sa sœur en Californie. Au détour de discussions lors d'un barbecue, la conversation s'enlise dans un conflit quand Fern émet une critique quant à la fonction que les amis de Dolly occupent dans l'immobilier. Un ami de Dolly rétorque que, sous prétexte de ne pas vouloir s'endetter, tout le monde ne peut pas partir vivre dans un van comme Fern. Le repas achevé, Dolly vient voir Fern dans sa chambre, lui prête l'argent qu'elle lui a demandé et lui propose de rester. Fern la remercie pour sa bienveillance, mais refuse. Dolly répond amicalement qu'elle a laissé un grand vide en partant vivre sa vie avec son mari Bo. Le matin, Fern fume une cigarette à l'extérieur, Dolly vient la voir. Elles s'étreignent, puis Fern reprend sa route.

1 : 13 : 59 -> 1 : 18 : 53

Stationnée sur un terrain désertique près de la route, Fern croise à nouveau un nomade qu'elle a vu auparavant. Celui-ci la reconnaît et lui offre un briquet, en échange de celui qu'elle lui a offert quelques temps auparavant. Fern demande au jeune garçon où sont ses parents, s'ils ne s'inquiètent pas pour lui. Il ne répond pas. Le garçon lui dit qu'il a une compagne au nord de New York, qu'il lui envoie des lettres mais qu'elle n'est peut-être pas intéressée par ce qu'il lui écrit. Fern lui propose qu'il écrive un poème à sa moitié. Fern lui dicte celui qu'elle a écrit pour ses vœux de mariage. Sur sa diction se superposent des images du jeune garçon repartant à pied, de Fern marchant dans une forêt de séquoias, posant ses mains sur les arbres, de son van roulant le long de la côte, pour s'arrêter dans une plaine verdoyante, près d'une maison en bois.

1 : 18 : 53 -> 1 : 27 : 46

En approchant de la maison, on aperçoit Dave ouvrir le portail en bois. Fern a finalement rendu visite à Dave, habitant désormais chez son fils James. Fern est chaleureusement accueillie par ses hôtes. Dans une chambre, tenant son petit-fils dans ses bras, Dave propose à Fern de rester vivre avec eux. Fern demande si sa famille serait d'accord. Dave répond leur avoir déjà demandé et qu'ils seraient ravis de l'avoir parmi eux. Fern ne répond pas. Dave sort de la pièce, laissant le bébé dans les bras de Fern. Il s'endort en sa compagnie, Fern lui fredonne une berceuse. Après avoir nourri les chevaux et volailles de la ferme, Fern et Dave sont réunis à table avec le reste de la famille pour fêter Thanksgiving. Les verres tintent, Dave prononce un discours d'hospitalité à l'égard de leur invitée. La nuit tombée, sur le porche de la maison, Fern fume en compagnie d'Emily (l'épouse de James). Fern lui dit qu'Empire était une ville très florissante (avant que l'usine de plâtre ne ferme). Emily lui demande comment était sa maison.

Fern répond que c'était un petit pavillon d'entreprise. Malgré tout, elle en était fière, le désert s'étendait à l'horizon de leur jardin, jusqu'aux montagnes, sans aucune maison masquant le paysage. Plus tard dans la soirée, Dave et son fils James jouent ensemble sur un piano droit, près de la cheminée. Fern descend les escaliers à demi, les observant jouer, de loin. Dans la chambre d'amis, Fern ne parvient pas à trouver le sommeil. Elle sort de la maison pour aller dormir dans son van. Le matin, Fern fume, adossée à son véhicule. Elle rentre à nouveau dans la maison, déambule dans les pièces communes... Assise à table pendant un moment, elle finit par se lever et replace la chaise qu'elle avait déplacée pour s'installer. Fern quitte la pièce, puis la maison, désormais vide de sa présence.

1 : 27 : 46 -> 1 : 31 : 11

Fern reprend la route, roulant jusqu'à la côte où elle marche, heureuse, les bras tendus vers le large, à se délecter du vent poussant les vagues sur les côtes. Fern revient au centre Amazon préparer les colis, construisant un puzzle dans la même pièce qu'une année auparavant, cette fois sans Linda May. De retour dans son van, elle allume un cierge magique et s'orne d'une couronne de nouvel an, passant parmi les vans stationnés et souhaitant une bonne année aux passants. Fern retourne à Quartzsite en Arizona, à la réunion des nomades de Bob Wells. La nuit, assis en cercle autour d'un feu, chacun jette une pierre dans les flammes, à la mémoire de Swankie, prononçant parfois une parole, Fern restant silencieuse lorsque vient son tour pour jeter la pierre.

1 : 31 : 11 -> 1 : 34 : 58

Fern discute de nouveau avec Bob. Elle lui explique qu'elle est restée à Empire car Bo ne connaissait pas ses parents. D'ailleurs, Fern et lui n'ont pas eu d'enfants. Elle dit qu'elle souhaite se souvenir de Bo, qu'entretenir sa mémoire est une manière de le garder en vie. Fern se sent confrontée à un dilemme : s'installer quelque part serait une manière de tourner la page, de faire son deuil de son mari et de passer à autre chose. Mais ce serait également trahir sa mémoire, bien qu'elle craigne être restée trop longtemps attachée à ses souvenirs et de ne pas avoir noué d'autres liens en demeurant liée au passé. Bob lui dit qu'il la comprend, il lui parle de son fils et de son suicide, et lui explique que venir en aide aux autres lui permet d'avancer, qu'ainsi, il honore la mémoire de son fils.

1 : 34 : 58 -> fin

Fern retourne à Empire, elle donne ses affaires ainsi que celles de Bo à l'homme qu'elle a croisé avant de partir d'Empire pour la première fois. Fern entre dans l'usine désaffectée, passant dans les pièces aux meubles habités par la poussière. Assise, seule, elle pleure. Fern retourne dans son ancienne maison, vidée de ses meubles, passant et s'arrêtant dans des pièces. Elle sort par le jardin et marche en direction du désert. Fern reprend ensuite la route avec son van, vers une direction inconnue.

FIN

Ainsi, contrairement à *Knight of Cups*, nous pouvons retracer l'évolution du personnage de Fern. Aussi, contrairement à *Song to Song*, le récit suit le périple d'un personnage en particulier : Fern, que nous identifions comme la protagoniste de l'histoire. Tous les personnages qu'elle croise sur sa route, dans tous les sens du terme, sont des adjudants : Swankie, Linda May, Emily, Dave, etc... Tous ces personnages lui apportant un soutien moral ou/et financier dans son périple. D'ailleurs, même si certaines séquences sont montées non-linéairement²³, celles-ci ne déconstruisent pas la chronologie globale du film.

Dans la séquence où Fern voyage en pleine nature²⁴, le montage n'est pas construit de façon que l'on détermine si sa baignade dans la rivière arrive chronologiquement avant ou après sa contemplation du bison. Le montage de ces séquences confère une perception non pas linéaire, mais cyclique du Temps. Concrètement, la répétition de plans montrant Fern contempler la nature ou des maisons à l'abandon instille cette perception du Temps où tout se reproduit inlassablement dans un cycle perpétuel. Dans la séquence susdite, cela se traduit par une alternance entre Fern roulant avec son van d'un côté puis s'arrêtant en pleine nature de l'autre, ce, afin de mieux contempler l'environnement dans lequel elle évolue. A l'échelle du film dans son entièreté, cette perception cyclique du Temps correspond au rythme des saisons, *Nomadland* s'ouvrant sur un hiver pour s'achever sur un autre. Ce type de séquence revient à

²³ A titre d'exemple, voici une séquence montée non-linéairement dans *Nomadland*, de façon que nous ne pouvons reconstruire l'ordre chronologique des événements au sein de cette séquence. Time codes : 42 : 53 -> 44 : 23. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=xtwbZF5yK0I&t> [consulté le 23 avril 2022].

²⁴ Chloé ZHAO. *Nomadland* (2020). Time codes : 42 : 53 -> 44 : 23.

plusieurs reprises dans le montage, amorcée chaque fois par une musique extradiégétique au piano et/ou au violon²⁵.



Figure 11 : Les deux plans ci-contre font partie de la même séquence, alternant entre le voyage de Fern avec son van, et des contemplations du paysage.

1^{er} plan : 43 : 14 -> 43 : 18

2nd plan : 43 : 25 -> 43 : 31

Chaque séquence non-linéaire correspond à un déplacement de Fern vers un nouvel endroit des Etats-Unis, les séquences entre ces moments correspondent à chaque escale, où elle travaille ou est invitée chez des proches. Cette alternance revient également de manière cyclique dans le montage du film. Ainsi, le récit est parcouru de multiples cercles temporels, d'une séquence à l'entièreté du film, où tout finit toujours par revenir. Cette logique s'oppose à la conception linéaire du temps, pour laquelle tout progresse en vue d'une fin et ne retourne jamais en arrière, au sens

où ce qui s'est produit ne peut se reproduire. Cependant, ce temps cyclique ne signifie pas l'absence de cause efficiente à l'origine d'un évènement. *Nomadland* s'ouvre bien sur un évènement déclencheur du périple de Fern : la fermeture de l'usine d'Empire.

Cependant, à l'image de la conception cyclique du temps dans *Nomadland*, le récit est acasual au sens où l'objectif du protagoniste n'est jamais indiqué, du premier au dernier plan. Partant, si la fermeture de l'usine d'Empire semble la cause première à l'origine du voyage de Fern, le récit ne traite que marginalement cette fermeture. De plus, vers la quarantième minute de temps filmique, le spectateur apprend que Fern a perdu son mari. Son décès, bien plus que la fermeture de l'usine, semble à l'origine des faiblesses de Fern.

²⁵ Ci-après les times codes de chaque séquence correspondant à un voyage de Fern avec son van : 1 / 16 : 26 -> 17 : 43 ; 2 / 42 : 53 -> 44 : 23 ; 3 / 1 : 18 : 10 -> 1 : 18 : 54 ; 4 / 1 : 27 : 46 -> 1 : 31 : 09 ; 5 / 1 : 34 : 37 -> 1 : 35 : 00 ; 6 / 1 : 37 : 57 -> 1 : 39 : 10.

« Dès le début de votre histoire, le héros doit avoir une ou plusieurs faiblesses majeures qui tendent à l'entraver. Il y a quelque chose qui manque en lui, quelque chose de tellement profond, que cela lui gâche la vie [...]. Le besoin, c'est ce que le héros doit accomplir en lui-même pour améliorer sa vie. Et pour réussir, il doit en général dépasser ses faiblesses et changer ou évoluer, d'une façon ou d'une autre. »

John Truby²⁶

L'objet de la quête dans le schéma actanciel et le besoin du héros sont intrinsèquement liés. Que le héros soit ou non le destinataire de l'objet, c'est son besoin qui est le moteur de sa quête. C'est son besoin de changer qui le pousse à agir. De fait, le récit de *Nomadland* respecte la citation de John Truby tout en la trahissant.



Figure 12 : Au-dessus, le premier soir du nouvel an au camping du Centre Amazon, en-dessous, le second. Il y a donc une évolution entre le premier et le second plan, Fern est d'abord seule puis sort dehors la seconde fois.

1^{er} plan : 12 : 50 -> 13 : 00

2nd plan : 1 : 29 : 43 -> 1 : 30 : 02

En effet, le montage du film dans son ensemble retrace un cheminement chronologique des événements. Il y a même une évolution du personnage de Fern, bien que celle-ci soit montrée indirectement. Par exemple, Fern était restée dans sa camionnette le soir du nouvel an, la première fois qu'elle s'était rendue au centre Amazon.

Mais lorsqu'elle revient, elle s'habille d'une couronne, marche dehors, et souhaite une bonne année aux nomades en agitant un cierge magique, le

²⁶ John TRUBY. *L'Anatomie du scénario, comment devenir un scénariste hors pair*. Michel Lafon (2016). p. 68. C'est moi qui souligne.

sourire aux lèvres. Or, Fern ne sourit quasiment jamais dans ce film. Ce moment est un des rares du film où Fern éprouve une profonde félicité. Il y a donc bien une évolution de Fern, elle semble dépasser ses faiblesses, eu égard à la citation de John Truby. En fait, le récit de *Nomadland* est acausal parce qu'il ne définit jamais le désir de Fern. Plus encore, le genre cinématographique choisi par Chloé Zhao : le road movie, se prête pourtant à la mise en scène d'une odyssée, d'un voyage spatial correspondant au voyage intérieur du protagoniste. Malgré tout, *Nomadland* ne définit pas l'objet de la quête de Fern. Le spectateur connaît pourtant les éléments perturbateurs déclencheurs de l'intrigue : le décès de Bo (le mari de Fern) et la fermeture de l'usine d'Empire. Le récit de *Nomadland* est paradoxal au sens où il signale constamment la présence du problème de Fern sans jamais le définir, tout en montrant qu'elle dépasse ses faiblesses.

Au cours de l'intrigue, Fern se rend à la maison de sa sœur puis à celle de James, le fils de Dave. A deux reprises, Dolly d'abord puis Dave ensuite, ses hôtes lui proposent d'emménager avec eux. Chaque fois, Fern est évasive ou refuse, bien qu'elle apprécie la bienveillance de ses proches à son égard. Il est une séquence, qui montre le problème de Fern de manière paroxystique : lorsque Dave et son fils James jouent ensemble sur le piano²⁷. Fern descend discrètement les escaliers et les observe, de loin, Dave et James ignorant sa présence. Elle reste muette, assise sur les marches, comme si elle ne parvenait pas à descendre pour les rejoindre. Cette distance de Fern survient à de nombreuses autres reprises plus tôt dans l'intrigue, indiquant son problème : elle est nomade parce qu'elle ne veut pas s'attacher aux gens.

D'ailleurs, elle a choisi cette vie après le décès de son mari. Fern explique à Emily (la compagne de James) qu'elle et son mari Bo habitaient dans une maison avant. Son deuil est le problème qu'elle doit résoudre. Mais tout au plus le spectateur ne prend-il conscience de ce problème dans son entièreté qu'au dénouement de l'intrigue. C'est-à-dire, lorsque Fern discute de nouveau avec Bob Wells.

« Bo ne connaissait pas ses parents. On n'a pas eu d'enfants. Si je n'étais pas restée, si j'étais partie, ça aurait été comme s'il n'avait jamais existé. Je ne pouvais pas faire mes valises et m'installer ailleurs. Il adorait Empire. Il

²⁷ Chloé ZHAO. *Nomadland* (2020). 1 : 25 : 10 -> 1 : 26 : 04 (2020). Séquence disponible via le lien ci-contre : <https://www.youtube.com/watch?v=mhQj3uZG6js> [consulté le 23 avril 2022].

adorait son travail. Il adorait être là-bas. Tout le monde l'adorait. Même ville, même maison. Comme disait mon père : « Tout ce dont on se souvient vit. » J'ai passé peut-être trop de temps dans mes souvenirs, Bob. Tu vois ce que je veux dire ? »

*Fern*²⁸

Le problème que Fern doit résoudre est donc le deuil. C'est parce qu'elle ne parvient pas à se détacher de Bo qu'elle ne peut avoir de relation avec d'autres personnes. Elle ne veut pas s'attacher à nouveau, de peur de perdre quelqu'un auquel elle tient. Cela étant, si son problème est clairement défini, jamais le film ne nous donne à voir comment Fern entend le résoudre, si tenté qu'elle le souhaite. A ce sujet, John Truby dans son *Anatomie du Scénario* affirme qu'il est deux manières d'achever une intrigue : soit en montrant la métamorphose achevée du personnage, en révélant qu'il a surmonté son problème, soit en montrant que la métamorphose ne s'est pas produite, tout en expliquant pourquoi elle n'est pas arrivée. L'ultime séquence de *Nomadland* met en scène Fern de retour à Empire. Nous sommes ici dans une forme privilégiée de l'odyssée : le héros retourne à son point de départ, mais il est changé par la quête qu'il a accomplie. Nous reviendrons sur cette question du retour en troisième partie.

Fern retourne bien à l'endroit où son périple a commencé, dans sa maison même. Les derniers plans de *Nomadland* révèlent Fern dans l'usine désaffectée, sa maison, son jardin, sans qu'elle ne prononce un seul mot. Partant, avant qu'elle ne revienne en ces lieux désormais à l'abandon, Fern donne toutes les affaires de sa remise à l'homme qu'elle a croisé au début de son voyage, dont des objets de Bo.

Le film s'achève sur le van de la protagoniste roulant dans un désert enneigé. *Nomadland* s'achevant sur cette route, sans un mot, sans voix-off, nous n'avons pas de clôture explicite du film. Le doute demeure : Fern a-t-elle résolu son problème ? A-t-elle surmonté son deuil ou perpétue-t-elle la mémoire de son mari ? Y a-t-il seulement un désir moteur de l'action dans le film de Chloé Zhao ? *Nomadland* s'achève sur une route s'étendant à perte de vue, Fern poursuit son voyage, sans que le récit nous indique où elle se rend ensuite, laissant au spectateur le soin d'interpréter l'évolution de la protagoniste.

²⁸ Ibid, 1 : 31 : 19 -> 1 : 31 : 12. Séquence disponible via le lien ci-contre : <https://www.youtube.com/watch?v=rnwNR6q5kNQ&t> [consulté le 23 avril 2022].

Tel est le paradoxe du récit de *Nomadland*, il retrace linéairement les événements chronologiques de l'intrigue, à l'image d'un récit classique. Son genre et sa mise en scène renvoient à l'imaginaire de l'odyssée et de la quête, les formes de récits où, par excellence, les personnages vivent des métamorphoses, intérieures, corporelles ou les deux à la fois. Cependant, l'objet même de la quête de Fern ainsi que son désir, ne sont jamais révélés. Ainsi, nous ignorons si le récit nous dissimule le désir de Fern, ou si elle n'en a aucun.

Définition – Récit cyclique / Quête sans objet ni action motrice / Protagoniste sans désir

Un nouveau trait caractéristique des récits acausaux apparaît ici : ceux-ci n'ont pas nécessairement d'objet qu'un destinataire doit apporter à un destinataire. Si un protagoniste existe dans ces récits, il peut ne rien désirer, ou si un désir existe en lui, celui-ci n'est jamais explicitement formulé et il n'est pas moteur de l'action. Même si un récit acausal suit l'ordre chronologique des événements, son montage met en œuvre une conception cyclique du temps, où ce dernier n'avance pas dans une direction en vue d'une fin. Ce temps est un cercle tournant inlassablement sur lui-même, où les tragédies et félicités s'alternent et reviennent constamment, à l'image des saisons.

Transition

En résumé, nous déduisons que les récits acausaux revêtent des caractéristiques parmi les suivantes :

1. S'ils mettent en scène une évolution des personnages, cette dernière ne suit pas nécessairement l'ordre chronologique de l'intrigue. En conséquence, cette évolution peut être à la fois dégressive et progressive, la flèche du temps du récit n'indiquant pas si elle avance ou remonte dans le temps diégétique.
2. Le récit classique se fonde sur le schéma actantiel : un destinataire confie un objet matériel ou/et spirituel à un protagoniste, qui doit l'emmener à un destinataire. Le protagoniste croquera des adjudants qui l'aideront à accomplir sa quête et des opposants qui l'empêcheront de progresser. L'antagoniste convoite le même objet que le protagoniste, mais pas pour les mêmes raisons. Le récit classique se fonde donc sur des archétypes, un personnage occupe un rôle prédéfini : protagoniste, antagoniste, adjudant ou opposant. Le récit suit le périple du protagoniste, autour duquel gravite tous les autres rôles. En outre, les récits acausaux suivent le périple de

plusieurs personnages, dont chacun suit sa propre quête. Chaque personnage est l'adjutant d'autres personnages comme l'opposant d'autres, en fonction du point de vue que l'on considère.

3. Il arrive toutefois que les récits acausaux suivent le périple d'un personnage, désigné alors comme le protagoniste du film. Dans ce cas, le récit classique définit un problème à l'origine de l'action. Ce problème génère une faiblesse chez le protagoniste, que celui-ci a le désir de résoudre. Ainsi, le désir de changement du protagoniste est le moteur de l'action. Dans les récits acausaux mettant en scène un protagoniste, l'objet de sa quête et son désir ne sont pas explicitement définis. En l'occurrence, nous ignorons la nature de ce désir, ou même s'il existe. Ces récits confèrent alors une conception cyclique du Temps. Celui-ci ne progresse pas en vue d'une fin, d'un but. Il tourne inlassablement sur lui-même, apportant de multiples itérations d'évènements similaires. Le récit est ainsi marqué par la répétition d'actions semblables, sans qu'un lien causal ne soit désigné entre eux. Le seul lien entre les évènements est leur répétition.

Néanmoins, ces différents récits acausaux dessinent en filigrane une autre interrogation. En effet, l'analyse comparée des synopsis avec le scénario développé par le montage nous a conduit à ces premières définitions positives des récits acausaux. Cela étant, par quels éléments de mise en scène et de montage se caractérisent *Knight of Cups*, *Song to Song* et *Nomadland*, de façon que nous ayons déduis ces définitions ? Par-delà les concepts de personnage, d'archétype et de lien de cause à effet entre les évènements, c'est la notion de point de vue elle-même qui est remaniée par ces récits cinématographiques. La seconde partie de ce mémoire consistera en une analyse des voix-off de *Song to Song* et *Knight of Cups* ainsi que des mouvements de caméra, échelles et alternances de plans dans *Nomadland*. Ce, afin de déterminer les éléments de montage et de mise en scène qui construisent les récits de ces films comme des récits acausaux.

II

Par-delà le récit classique – Point(s) de vue, Intrigue(s) et personnage(s) des récits acausaux

Préambule

« Il énonce donc ce constat, qu'il faudrait graver en lettres d'or sur tous les frontons où croit s'exercer la pensée du cinéma : « Le filmique ne s'oppose pas au narratif, au contraire ; ils sont presque toujours consubstantiels. » Ou pour le dire plus simplement : le récit et l'image sont une seule et même chose. »

Raymond Bellour au sujet d'André Parente¹

Le propos de Raymond Bellour énonce un enjeu du récit cinématographique. Si selon André Parente, le récit et l'image sont une seule et même chose, cela signifie que l'image accomplit le récit des événements filmés. Sans basculer dans des questions de sémiologie, qui consisteraient à transformer ce récit en des éléments langagiers, la pensée d'André Parente apparaît problématique. Si l'image a son récit, qu'en est-il de la voix-off ? Le récit de la voix-off fait-il partie de celui de l'image ? Est-il consubstantiel à ou dissociable du récit de l'image ? La voix-off est-elle un récit propre aux images ou est-elle héritée de la littérature ? En ce cas, quelles relations se tissent entre le récit de l'image et celui de la voix-off ?

André Parente tranche cette question en affirmant qu'un film comporte plusieurs récits. L'image accomplit son propre récit des événements, les voix-off en accomplissent un ou plusieurs autres. Ces récits s'opposent, de façon qu'André Parente classe les récits selon deux concepts chers à son analyse : le récit monologique et le récit dialogique, sur lesquels nous reviendrons dans la deuxième sous-partie de cette seconde partie.

¹ André PARENTE. *Cinéma et Narrativité*. Préface de Raymond Bellour. Editions L'Harmattan, collection Champs visuels (2005). p. 8. C'est moi qui souligne.

Nous pourrions croire que la voix-off facilite la compréhension d'un film, sa manière de raconter une histoire. Cependant, que le récit soit classique ou acausal, la voix-off au cinéma soulève bien plus de problèmes narratifs qu'elle n'en résout.

Par exemple, *The Tomorrow War*², à l'instar de nombreux films d'action grands spectacles, s'achève sur une voix-off du protagoniste après l'accomplissement de sa quête. Cette voix-off est la seule du film, clôturant l'intrigue. Elle facilite la compréhension du récit du film pour tout spectateur néophyte, assurant que le protagoniste a accompli sa mission et surmonté son problème.

Cela étant, André Parente affirme que dans l'histoire du cinéma, à partir du moment où la voix-off s'est mise à raconter l'histoire d'un film, aussitôt, le réel présenté à l'image s'est morcelé. Si nous considérons que la voix-off est héritée de la narration littéraire, cela signifie qu'elle comblerait un manque du récit des images, récit proprement cinématographique. Comme si ce récit était imparfait, comme s'il avait besoin du récit littéraire pour combler celui des images, impuissant à raconter une histoire aussi aisément que les mots le peuvent.

Dans le récit cinématographique classique, eu égard au film cité plus haut, le(s) récit(s) des voix-off facilitent la compréhension de celui des images. Pourtant, André Parente défend la position contraire. Que le récit soit classique ou acausal, les voix-off opèrent une dialectique avec les images, de façon que les récits des premières n'offrent pas les mêmes points de vue sur la réalité diégétique que les secondes.

L'objet de cette seconde partie ne sera pas de s'interroger si les récits des voix-off sont proprement cinématographiques ou non, sinon de révéler comment cette dialectique entre images et voix-off sous-tend les films de Terrence Malick et Chloé Zhao. Cette dialectique définit l'essence des récits acausaux eux-mêmes et détermine la caméra dans le point de vue qu'elle développe à l'image.

La première partie de cette réflexion consistait en une explication des caractéristiques des intrigues et personnages des récits acausaux. La partie qui suit consistera en une analyse des procédés techniques cinématographiques : mise en scène et voix-off, aux origines des caractéristiques acausales d'un récit.

² Chris MCKAY. *The Tomorrow War* (2021).

A. Récit polyphonique, récit cryptique – Les voix-off, la mise en scène et le montage de *Knight of Cups* de Terrence Malick

« *La conception non-véridique du récit et du monde signifie indissolublement le Dieu mort, le « je » fêlé et le monde multiple. C'est pourquoi de nombreux critiques et de théoriciens ont remarqué l'importance de l'action, des personnages et des narrateurs : les actions ne s'enchaînent plus par rapport à une logique causale, les personnages et les narrateurs perdent leurs identités et la voix narrative devient polyphonique, décentrée, aphonique, menteuse, etc... »*

André Parente³

Dans la partie précédente, nous avons expliqué au sujet de *Knight of Cups* que son récit était discordant, c'est-à-dire, que l'ordre dans lequel les événements sont racontés est différent de leur ordre chronologique. Cette discordance est partie intégrante d'un phénomène plus large : le récit de *Knight of Cups* se caractérise par la multiplicité des points de vue sur la réalité diégétique. Dès l'instant où plusieurs personnages accomplissent le récit de l'intrigue, celle-ci sera vue par le spectateur par le prisme de chaque individu. Il y aura autant d'interprétations de la réalité diégétique qu'il y aura de personnages. Cela induit toute une considération sur la part de croyance que nous accordons à ce que nous voyons et entendons à l'image, déterminant la véracité de ce qui parvient à nos sens. Nous reviendrons sur cette question dans la sous-partie suivante.

Toujours dans le cas de *Knight of Cups*, puisque nous ne pouvons déterminer le sens de l'évolution de l'intrigue (nous ignorons par exemple si Rick a rencontré son âme sœur à la fin du film), l'enjeu de la multiplicité des voix-off ne se situe pas au niveau de la véracité du récit. Pour reprendre les propos d'André Parente, le récit de *Knight of Cups* est polyphonique. Nous défendons ici la position selon laquelle les récits des voix-off sont différents de celui des images. Cela étant, notre position sera contraire à celle d'André Parente en ce que le récit des voix-off ne s'oppose pas nécessairement à celui des images.

³ André PARENTE. *Cinéma et Narrativité*. Préface de Raymond Bellour. Editions L'Harmattan, collection Champs visuels (2005). p. 50. C'est moi qui souligne.

Certes, lorsqu'une voix-off accomplit le récit du film, elle complète au travers du langage le récit des images. Si les images constituent déjà un récit de l'intrigue, les voix-off sont une seconde représentation de la réalité diégétique, dégageant de nouvelles unités de sens et d'interprétation. *Knight of Cups* se caractérise ainsi par sa pluralité des niveaux de lecture.

Analyse de séquence – *Knight of Cups* : 51 : 12 -> 53 : 45 : Le père

Description

Sur le toit d'un immeuble, Rick est en présence de son frère : Barry et de leur père : Joseph. Les plans suivent les déplacements des personnages, avec des mouvements en caméra portée. Rick marche le long d'un mur. *Cut*, Joseph, la paume ouverte, dit : « Avant, les gens m'enviaient, avant, les gens me respectaient. » La caméra se rapproche puis s'éloigne rapidement de lui, pour venir cadrer sa main en plongée puis son visage en contre-plongée, via un panoramique vertical. Joseph s'écrie, alors qu'il tend sa paume, comme s'il cherchait à saisir le vide : « Appelez-moi. Donnez-moi vos idées. Donnez-moi votre passé, ouvrez les portes, prenez une checklist. » Sur ces paroles, Joseph sort du cadre, la caméra se déplace vers Rick. Le père continue sa lamentation pendant que Rick lève les yeux au ciel, vers un hélicoptère volant au-dessus d'eux, le bruit assourdissant de ses hélices occultant la voix du père, désormais inaudible. La caméra accomplit un rapide panoramique vertical pour cadrer l'hélicoptère pénétrant le champ, avant que la caméra ne revienne cadrer le visage de Rick, pour finalement se rediriger vers Joseph. Leur père dit : « J'ai donné ma vie pour vous, les enfants. »

Cut, la caméra continue de filmer Joseph en plan taille, disant : « Ce n'était pas un sacrifice, ce n'était pas un noble sacrifice, qu'étais-je supposé faire ? C'est la manière dont j'ai été élevé. » Sur ces mots, sa voix intradiégétique est coupée par un fondu sonore, la caméra filme Rick de dos, en plan taille, penché sur le bord de l'immeuble. Rick regarde en contrebas. *Cut*, gros plan sur une main masculine touchant une épaule féminine, un bord de plage à l'arrière-plan. *Cut*, un son numérique répétitif surgit, les sons intradiégétiques sont tus par le montage. Sur ces sons, la voix de Joseph revient brièvement, incompréhensible tant son mixage est bas. La caméra se déplace rapidement vers lui pour le cadrer en plan poitrine, en contre-plongée. Barry fait irruption dans le champ par le bord gauche du cadre, hurlant sur son père. Leurs voix intradiégétiques hurlantes reviennent brièvement en fondu sonore, Rick est à l'arrière-plan, majoritairement caché par la silhouette de son père. La caméra effectue un panoramique horizontal vers la droite, vers Rick, alors que Joseph et Barry s'hurlent dessus.

Cut, sur le même toit, la caméra filme Rick et Joseph en légère contre-plongée, en plan taille. Barry est à l'arrière-plan, marchant en retrait. Le cadre coupe leurs visages, à l'origine filmés en entier. Sur ce plan, Joseph s'écrie : « Maintenant, tout est fini, ça me quitte, ça me fuit. » Alors que Rick tourne le dos à la caméra et s'éloigne d'elle, celle-ci cadre brièvement Barry, colérique, fixant son père. La caméra accomplit un rapide travelling horizontal pour cadrer le visage de Joseph, le pouce sous la lèvre inférieure, le regard en proie à l'introspection. Dès que Rick tourne le dos à la caméra, le son intradiégétique s'estompe par un fondu sonore. Surgit une voix-off de Joseph s'écriant : « On croit que quand on arrive à un certain âge, les choses vont commencer à prendre du sens. » *Cut*, la caméra se déplace ensuite rapidement vers Rick, se dirigeant vers un autre bord de l'immeuble, posant ses mains sur une échelle et une gouttière, puis regardant en contrebas. Sur la première partie du plan, la voix-off de Joseph poursuit : « Et on découvre qu'on est autant perdu qu'on l'était auparavant. » *Jump cut*, la caméra continue de filmer Rick, penché plus encore vers le vide. La caméra filme ensuite le vide en contrebas, Rick sortant du cadre. Alors que la caméra se penche pour révéler le vide, la voix-off de Joseph énonce : « Je suppose que c'est ça, la damnation. » La caméra revient ensuite capturer Rick, le dos droit mais le regard toujours penché sur le vide.

Cut, la caméra filme le visage de Rick en gros plan, en légère contre-plongée. Le regard de Rick est introspectif, tourné vers l'horizon. Rick sort ensuite par la droite du cadre. Sur ce plan, la voix-off de Joseph continue : « Les fragments de votre vie, jamais réunis tous ensemble... »

Cut, La caméra filme Rick marchant vers l'autre versant de l'immeuble, le regard tourné vers les cieux, le son intradiégétique surgissant de nouveau pour nous laisser entendre ses bruits de pas. Rick contemple un dirigeable, minuscule, à l'horizon. *Cut*, la caméra change d'espace pour filmer une autoroute et des buildings. Sur ces deux plans, la voix-off de Joseph achève : « Juste éparpillés, là-bas. »

Cut, la caméra cadre Rick de dos, au niveau de son épaule, au volant de sa décapotable, roulant parmi les constructions des studios hollywoodiens. S'en suivent de nombreux plans nocturnes sur des voitures roulant sur des routes en plein cœur de la ville, sur des affiches publicitaires de parfums, de vêtements de luxe, sur des devantures de somptueux magasins de costumes. La séquence s'achève sur un plan en contre-jour où Rick, de dos, le corps plongé dans l'ombre, contemple des méduses nageant dans un aquarium, selon un mouvement erratique, dans l'eau d'un bleu indigo étincelant.

Interprétation

La séquence peut être découpée en trois temps. La première partie se déroule sur le toit de l'immeuble, avec Joseph et ses fils tous ensemble. La seconde est une déambulation nocturne à Hollywood, dans la ville, au détour des magasins et des enseignes publicitaires. La partie finale consiste en un plan unique, sur les méduses dans l'aquarium.

La mise en scène et le montage de cette séquence ne suivent pas de logique apparente. Les sons intradiégétiques sont coupés au milieu des conversations, de façon que l'intégralité des dialogues n'est pas donnée aux spectateurs. Sur la séquence dans son ensemble, la caméra oscille entre des plans sur le vide, sur les visages, sur des véhicules terrestres et aériens, sur des devantures de magasins et de gigantesques affiches de publicités. Lorsque la caméra filme l'hélicoptère, elle délaisse les paroles de Joseph pour se concentrer sur Rick, mais le montage privilégie le son de l'hélicoptère plutôt que les paroles intradiégétiques du père. Même les mouvements et cadrages de la caméra semblent obscurs, oscillant entre le plan d'ensemble, le gros plan, la plongée et la contre-plongée, mélangeant les travellings et les panoramiques verticaux et horizontaux, cessant de filmer un personnage pour en filmer brièvement un second, avant de revenir abruptement vers le premier. Il devient presque impossible de distinguer un panoramique d'un travelling, tant les mouvements de la caméra sont rapides et entremêlés. De même, le montage opère des *cuts* au milieu des conversations et des mouvements des personnages, rompant la continuité entre les actions par un effet de saute dans l'image, suspendant l'immersion du spectateur face à ce qu'il voit. Les multiples fondus sonores empêchent pareillement de se plonger dans le fil de la bande originale ou des conversations, fussent des disputes virulentes.

La seconde partie de la séquence est marquée par le mouvement de la caméra dans l'intégralité des plans. Mais jamais elle ne nous indique où nous nous situons, ni même où elle se dirige. Que signifie l'ultime plan de la séquence, cette troisième partie sur les méduses ?

La mise en scène et le montage de cette séquence construisent un récit fondé sur l'absence de logique apparente. Tous deux accomplissent un récit insufflant chez le spectateur le sentiment d'une perte de repère. En fait, la séquence prend tout son sens dans la dimension polyphonique de son récit.

C'est la dialectique entre la voix-off de Joseph d'un côté et le montage et la mise en scène de l'autre qui permet de décrypter le sens du récit de cette séquence. Confèrent les paroles de Joseph, révélant un homme en quête d'une vérité objective de l'existence, mais qui, au

crépuscule de sa vie, prend conscience que la recherche de repères immuables est une chimère, du berceau au tombeau. Les mouvements erratiques de la caméra traduisent à l'image cette absence de repères. Ce, tout comme les méduses, flottant dans une eau monochrome à l'intérieur d'un aquarium, qui illustrent symboliquement l'errance de Rick et de son père. Une errance qui s'inscrit au sein d'un univers s'étendant dans toutes les directions à l'infini, à l'image de l'océan, comme les cieux et les fonds marins. Dans ces deux immensités, il n'y a aucun repère où s'accrocher, nulle part. Nous ne pouvons que voyager dans un océan d'incertitudes où les seuls repères auxquels nous rattacher sont nos homologues qui, à l'image des méduses observées par Rick au dernier plan, flottent dans un océan d'inconnues, sans savoir où elles se dirigent.

Les multiples plans urbains ne dénotent pas de lien narratif apparent avec la scène du toit et les méduses si nous nous limitons à leur succession au montage. Si nous considérons ces éléments en eux-mêmes, tout au plus les interpréterait-on comme une dénotation d'absence de logique.

Or, c'est ici que la voix-off de Joseph prend son sens. Son récit relie tous ces plans entre eux, expliquant leur logique à travers ses paroles. La voix-off de Joseph explicite le récit du montage et de la mise en scène, fondé sur une logique dont l'objectif est de représenter le chaos de la réalité dans laquelle les personnages sont plongés. En écoutant la voix-off de Joseph, le spectateur se sent à présent étranger à tout ce qu'il voit, sa voix révélant son impuissance et son désespoir. La ville, un espace habituellement référencé, devient étranger au spectateur. Celui-ci voit désormais en des objets si familiers à son quotidien (magasins, publicités, échelles, immeubles) des éléments en dehors de sa réalité.



Figure 13 : Au-dessus, Barry et Joseph se hurlent dessus ; au milieu, la caméra (en voiture) déambule dans des décors urbains ; en bas, les méduses nagent dans un aquarium. Chaque plan pris indépendamment a une signification qui lui est ôtée. C'est en analysant tous les plans ensemble qu'ils prennent tout leur sens.

1^{er} plan : 51 : 54 -> 52 : 11

2^e plan : 53 : 03 -> 53 : 15

3^e plan : 53 : 41 -> 53 : 46

même principe, ce récit dans son ensemble prend son sens par le lien entre chaque récit particulier qui le constitue.

Analyse de séquence – *Knight of Cups* : 1 : 00 : 19 -> 1 : 03 : 39 : La perle

Description

De jour, la caméra filme Rick de dos en plan taille, la tête coupée par le cadre. Rick est sur un trottoir, regardant les voitures passer sur la route. *Cut*, un plan bref montre une femme

⁴ MICHEL-ANGE. *La Création d'Adam*. Fresque, 280 x 570 cm. Chapelle Sixtine, Rome, Vatican (1508 – 1512).

Ainsi, le récit de *Knight of Cups* est polyphonique. La voix-off d'un côté et le montage et la mise en scène de l'autre narrent l'histoire selon des modalités qui leurs sont inhérentes. Chaque récit prend son sens à travers le lien qu'il tisse avec les autres récits du film. Soit *La création d'Adam*⁴. Le détail des deux index, parfois interprété *a posteriori* comme une représentation d'un lien entre deux synapses, prend son sens lorsque nous le comparons à Dieu et ses anges, dont le voile pourpre à l'arrière-plan fut interprété par certains médecins comme la représentation d'un cerveau. Pour en arriver à cette interprétation anatomique de la peinture, chaque détail est à inscrire dans son environnement, où d'autres détails communiquent avec lui. Le récit de *Knight of Cups* fonctionne selon le

passer avec sa poussette, à gauche de Rick qui marche toujours sur le trottoir. *Cut*, Rick consulte un journal, la caméra effectue une plongée sur le journal, puis une contre-plongée sur son visage. *Cut*, Rick passe devant un restaurant aux portes closes. *Cut*, la caméra filme des pieds d'une femme, sur une plage, les pieds dans l'eau. *Cut*, la caméra filme la plage en plan d'ensemble, la femme du plan précédent est capturée de dos, levant les bras aux cieux. *Cut*, retour à Rick en ville, pensif, cadré en plan épaule sur son visage en proie à l'introspection. La caméra se rapproche lentement de son visage. *Cut*, plan rapproché sur une SDF âgée, assise sur le trottoir, la tête plongée dans le creux du coude, son sac et un gobelet MacDonal'd près d'elle. Dort-elle ou pleure-t-elle ? *Cut*, la caméra montre la même femme par un raccord dans l'axe avant, les jambes de Rick sont debout, à la droite de cette femme, à gauche du cadre. Rick lui a-t-il donné quelques pièces ou un billet ?

Cut, la caméra change d'espace. Sur un port, elle filme Barry, de dos, cadré au niveau de l'épaule. Barry longe une rambarde. *Cut*, changement de plan sur une plongée. La caméra filme une eau trouble et des pontons. La caméra recule pour laisser Rick entrer dans le champ par la gauche, le regard fixé sur cette eau.

Cut, la caméra filme Rick marcher derrière Barry, près des bateaux. Barry prononce quelques mots sur la force et le courage. Des mouettes volent à basse altitude vers la droite du cadre, la caméra accomplit un panoramique horizontal pour se centrer sur elles. *Cut*, on aperçoit brièvement Barry marcher sur le bitume, les mains dans les poches, sur la gauche du cadre. La caméra cesse de le filmer pour cadrer, en plongée, un pélican. Ses ailes et son bec sont repliés. La caméra se rapproche de lui, alors qu'il étend ses ailes et marche sur le bitume. Rick surgit par la droite du cadre, ses jambes marchant près de l'oiseau. *Jump cut*, la caméra filme le pélican au même endroit, accomplissant ensuite un panoramique en diagonale pour cadrer Rick en plan d'ensemble, marchant un peu plus loin, les bras le long du corps. La caméra effectue ensuite un léger panoramique sur la gauche, laissant Barry entrer dans l'image, passant les mains dans ses cheveux. La caméra se rapproche de nouveau du pélican, le filmant plus près encore, marchant toujours sur le bitume. Sur ces trois plans, la voix-off de Joseph surgit : « Cela me revient maintenant, à quel point tu étais tendre quand tu touchais mon visage, quand tu avais quatre ans, que tu étais sur mes genoux. »

Cut, sur un ponton, la caméra filme le port en plan d'ensemble, un navire voguant vers la gauche du cadre. La voix-off du père poursuit : « On m'a tant donné. » Sur ce plan, Rick apparaît brièvement par la droite du cadre.

Cut, la caméra filme Rick en plan rapproché, de dos, assis sur le siège passager de la voiture de Barry. Ils se chamaillent amicalement, jouant avec les mains de l'autre. La voix-off de Joseph dit : « J'ai tant laissé de choses derrière moi. » *Cut*, la caméra filme en gros plan la main de Rick serrer celle de Barry. La voix intradiégétique de ce dernier dit brièvement : « Tu as pris soin de notre famille. » *Cut*, la caméra filme Rick en train de se déplacer dans une pièce, en gros plan sur son visage, Barry demeure à l'arrière-plan.

Cut, la caméra filme toujours le visage de Rick en gros plan, de profil. Sa bouche est close, il demeure pensif, immobile. *Cut*, la caméra filme Rick assis dans un fauteuil en plan rapproché, Barry s'amusant à approcher sa paume ouverte très proche du visage de son frère, ce qui fait sourire ce dernier. La voix-off de Joseph poursuit : « Souviens-toi, la perle. » *Cut*, le plan suivant filme des portes d'ascenseur s'ouvrant sur un couloir, Rick sort de l'ascenseur, dos à la caméra. *Cut*, dans un building aux baies vitrées géantes, la caméra accomplit un panoramique en diagonale, de la gauche vers la droite, deux silhouettes humaines sont brièvement aperçues, avant que le plan ne soit coupé, seraient-ce les silhouettes de Rick et Barry ? *Cut*, dans un magasin, la caméra suit la main de Barry toucher un vêtement. La caméra effectue un panoramique pour capturer le visage de Barry, souriant, disant : « Vous avez ça ? » Barry se retourne, la caméra suivant le même sens que sa marche, Rick marchant derrière lui, au fond du magasin. *Cut*, dans la rue, la caméra filme un homme et une femme en couple. *Cut*, au même endroit, la caméra filme Rick de dos, observant une femme marcher dans la rue. *Cut*, la caméra accomplit ensuite un raccord dans l'axe avant pour filmer la femme uniquement, en plan taille cette fois. *Cut*, la caméra montre ensuite cette même femme, depuis l'intérieur d'un magasin, la vitrine ouvrant sur la rue. *Cut*, dans une autre rue, la caméra filme en plan épaule en contre-plongée Rick et Barry marchant ensemble. Le second dit au premier : « Parce que je voulais me sentir comme toi. Sauf que j'avais de meilleures notes en math et en sciences. » *Cut*, la caméra filme Rick allongé sur l'herbe, Barry posant doucement son pied sur son ventre. Puis Barry s'allonge nonchalamment sur l'herbe. *Cut*, au crépuscule, la caméra filme ensuite, en plan d'ensemble, Rick courir sur la plage pour faire s'envoler les mouettes, il sourit. *Cut*, la caméra filme Barry, en plan américain en légère contre-plongée, les mains dans les poches. Une voiture de secouriste roule à l'arrière-plan, la caméra suit son mouvement, pendant que Rick enlève ses chaussures. *Cut*, la caméra filme Barry et Rick, debout sur le sable, près des vagues, la main du premier posée sur l'épaule du second. Alors que la caméra se rapproche d'eux, Barry pose sa main sur le dos de son frère, puis le pousse de plus en plus fort pour rompre son équilibre. Lorsque Rick manque de tomber, il saisit les bras de son frère, qui fait de même. Ils

courent tous deux sur le sable, les bras joints, la caméra portée suivant leurs mouvements. Rick et Barry essaient de se faire tomber mutuellement sur le sable. *Cut*, la caméra filme Rick en contre-plongée, en plan taille débullé, son regard se portant sur l'horizon. *Cut*, la caméra filme ensuite les jambes habillées de Rick et Barry se baignant dans les vagues de l'océan. Rick se dirige plus loin vers l'étendue des eaux, la caméra suit son mouvement. *Cut*, sur le sable humide, Rick imprime la paume de sa main. *Cut*, la caméra filme brièvement Rick et Barry les pieds dans l'eau, pour finalement suivre le mouvement des vagues s'étendant sur le sable. *Cut*, la séquence s'achève sur le bras de Rick pointant le soleil couchant, la caméra suit la direction indiquée par son bras, pour capturer le soleil disparaissant derrière l'horizon. Sur les plans décrits dans ce paragraphe, la voix-off de Joseph chuchote : « Souviens-toi, la perle, chuchotant, attirant, chaque homme, chaque femme, un guide, un Dieu. Tu vis en exil, un étranger dans une terre étrangère, un pèlerin, un chevalier. Trouve ta voie, des ténèbres à la lumière. »

Interprétation

Cette séquence peut être découpée en trois temps. La première met en scène la déambulation de Rick, seul, marchant dans la rue. Les deux suivantes surviennent lorsque Barry apparaît à l'image, le second temps se déroulant avec Rick et Barry au port, la séquence s'achevant avec leurs déambulations dans la ville et sur la plage. A l'image de la séquence précédente, le récit de la voix-off complète celui du montage et de la mise en scène. Comme lors de la séquence du père, nous observons de nombreuses occurrences des procédés de mise en scène et de montage suivants : *jump cuts*, plans rapprochés sur les visages, plans débullés, contre-plongées.



Figure 14 : Au-dessus, le regard plongeant de Rick révèle son introspection. En-dessous, le regard ascendant de Rick révèle son ouverture à la contemplation.

1^{er} plan : 1 : 01 : 51 -> 1 : 02 : 00

2^e plan : 1 : 03 : 06 -> 1 : 03 : 08

Ces dernières se produisent souvent lorsque les personnages sont en proie à l'introspection ou à la contemplation. Les plans rapprochés sur leurs visages constituent un moyen de demeurer au plus près de leurs émotions et questionnements. Les plans débullés ont souvent un angle d'inclinaison faible, de façon que nous ne remarquions pas constamment cette caractéristique des plans au sein de la mise en scène. Cette séquence, comme la précédente, se caractérise sur ce dernier point par l'élément suivant : la caméra est rarement à un angle

horizontal, de façon que son axe est souvent incliné sur la droite ou la gauche. A l'image des *jumps cuts* déjà présents dans la séquence précédente, ces axes débullés dépeignent la réalité sans repères dans laquelle les personnages sont immergés. Ces inclinaisons constituent la métaphore visuelle de leur désorientation.

Cela étant, contrairement à la séquence précédente, celle-ci ne met pas en scène un conflit sinon des moments de profonde félicité entre les personnages. Leurs émotions liées à l'absence de repères immuables diffèrent d'auparavant. Deux plans de la séquence sont éloquentes à cet égard. Le premier met en scène Rick dans le magasin, le regard tourné vers le bas. Le second le filme sur la plage, le regard tourné vers les cieux.

Le premier est une représentation à l'image de son introspection, le second une mise en scène de son ouverture à la contemplation. Ainsi, si le récit de cette mise en scène révèle les états d'esprit introspectif et contemplatif du personnage, elle ne décrit pas l'objet de ses réflexions. C'est encore une fois la voix-off de Joseph qui, par son récit de l'intrigue, montre le lien entre les plans de la séquence, décrivant l'objet des réflexions de Rick.

Qu'est-ce que la perle, sinon un trésor dont l'estime ne se mesure pas tant à sa valeur marchande qu'à la rareté de son occurrence dans la nature ? Un trésor d'autant plus difficile à trouver qu'il demeure quelque part au fond de l'océan, en un lieu inconnu ? La voix-off de

Joseph explique que la quête de Dieu (la perle) attire chaque homme. Ses propos génèrent la spiritualité sur laquelle nous reviendrons dans la dernière partie de ce mémoire. Joseph compare Rick à un individu qui vit « en exil, un étranger dans une terre étrangère, un pèlerin, un chevalier. » Ces propos sont le corollaire de la mise en scène d'un espace pour lequel il est impossible de se situer, de trouver des repères (une terre étrangère non définie). En comparant Rick à un pèlerin puis un chevalier en quête d'absolu, Joseph identifie son fils à un individu voyageant pour une terre inconnue, dont l'odyssée spatiale comme intérieure le charge d'un sens qu'il doit donner à son existence, un sens qu'il doit chercher.

Sur l'ensemble de la séquence, la voix-off de Joseph ne dénote ni ne décrit explicitement ce qui se produit à l'image, contrairement aux voix-off de *Song to Song*. Cela dit, le récit de la voix-off et celui de la mise en scène et du montage à la fin de la séquence, convergent tous vers la même idée. En effet, les paroles de Joseph s'achève sur la mission donnée à Rick : « Trouve ta voie, des ténèbres à la lumière. »



Figure 15 : A gauche, le bras de Rick pointant le soleil crépusculaire. « Trouve ta voie, des ténèbres à la lumière, dit son père en voix-off. » Voici un objet de sa quête et chemin pour y parvenir. Mais cet objet et son chemin sont abstraits, cryptiques.

1 : 03 : 33 -> 1 : 03 : 34

Or, juste après avoir prononcé ces mots, l'ultime plan de la séquence montre le bras de Rick, pointant du doigt le soleil disparaissant à l'horizon. Son bras tendu semble la transfiguration à l'image de cette

« voie », comme le soleil est la personnification de la « lumière » au sein d'un environnement crépusculaire, envahi par des « ténèbres » grandissantes. Aussi, Rick, en tant que chevalier et pèlerin, montre ce chemin et la voie à emprunter. Nonobstant, si l'objet de sa quête est déterminé par le récit de la voix-off ainsi que par celui de la mise en scène et du montage, cet objet demeure abstrait. Au sein de l'image, le soleil n'est pas l'objet littéral de la quête de Rick. La voix-off de Joseph n'offrant pas d'existence concrète à cet objet, ses paroles demeurent cryptiques.

Définition – Récit polyphonique / Récit cryptique

Ici apparaît une autre caractéristique des récits acausaux, eu égard au récit cinématographique classique : Dans le récit classique, la mise en scène et le montage sont construits de façon que l'intégralité de l'histoire soit comprise du spectateur. Les voix-off du récit classique sont ainsi une *re-présentation*⁵ de ce récit premier donné par les images et le montage. La voix-off explique par un moyen qui lui est propre ce que le récit des images et du montage donne déjà à interpréter. Le récit acausal est ainsi, en opposition au récit classique, polyphonique car la mise en scène, le montage, les voix-off, accomplissent chacun un récit de l'intrigue, le tout formant un récit à plusieurs voix.

De plus, au sein d'un film au récit acausal, ces multiples récits peuvent diverger ou converger les uns avec les autres. La voix-off d'un côté et la mise en scène et le montage de l'autre offrent chacun un récit différent de l'histoire. Dans le cas où les images et le montage n'offrent pas une compréhension globale des récits acausaux, la voix-off construit son propre récit de l'intrigue, complétant celui des images et du montage. Cette complétude s'accomplit par des récits convergents, comme c'est le cas dans *Knight of Cups*, ou divergents, ainsi que nous le verrons dans *Song to Song*. Si le récit de la mise en scène et du montage ne donne pas d'existence concrète à l'objet de la quête des personnages, le récit de la voix-off le définit, complétant le récit premier. Cependant, ces récits acausaux demeurent ainsi plus paradoxaux encore, leur description de l'objet de l'intrigue demeurant cryptique.

B. Récit monologique, récit dialogique, temps diégétique et temps de diffusion – Les voix-off, le montage et la mise en scène de *Song to Song* de Terrence Malick

« Le récit est donc cette situation réfléchie par laquelle sa réalité se réalise en transformant la réalité de sa propre image. En ce sens, le récit serait la réalité en nature : « C'est pourquoi, déclare Blanchot, il n'y a pas de récit, c'est pourquoi il n'en manque pas. » (1959, p. 15).

André Parente⁶

⁵ La représentation telle que définie par Daniel Bounoux dans *La crise de la représentation*.

⁶ André PARENTE. *Cinéma et Narrativité*. Préface de Raymond Bellour. Editions L'Harmattan. Collection Champs visuels (2005). p. 47.

Cette citation d'André Parente s'inscrit en contrepoint de la théorie énoncée dans son ouvrage. André Parente considère pourtant que les images et les sons sont un récit cinématographique. Mais ce point de vue se révèle paradoxal. En effet, les images et les sons intradiégétiques sont en toute logique une présentation de la réalité de l'intrigue, sans médiation. Or, si les images et les sons intradiégétiques racontent l'histoire par leurs propres moyens, comme une voix-off le fait avec les siens, cela signifie que la réalité première de l'image et des sons ne nous est jamais révélée. Nous ne percevrions donc jamais la réalité (cinématographique) à l'état brut, tout ce qui parvient à nos sens n'est que la réalité *re-présentée*, réduite aux limites de nos perceptions.

Si le point de vue d'André Parente s'avère juste, cela signifie d'une part que nous ignorons s'il existe une vérité objective, un sens à l'existence. Nous n'accéderions donc qu'à des vérités subjectives, dont le degré de véracité se mesure en fonction des croyances de chaque individu. D'autre part, cela signifie qu'un point de vue omniscient n'existe pas au cinéma. En somme, la position de Blanchot est qu'il n'y a pas de réalité qui existe en soi, de manière indépendante. La réalité existe seulement parce que des individus existent (par extension, des personnages au cinéma) pour la conceptualiser.

Ainsi, notre perception du réel n'est pas une représentation mais une présentation de celui-ci, ce pourquoi faire le récit du réel, c'est le présenter. Or si André Parente définit le récit comme une *re-présentation* du réel, alors Blanchot trahit le concept même de récit tel que défini par André Parente. Concrètement au cinéma, s'il n'y a pas de voix-off, les images n'accomplissent peut-être pas de récit. Les images restent des faits non-interprétés.

Cette réflexion sur la nature du récit, en tant que représentation ou présentation du réel, nous amène au dilemme du point de vue au cinéma. André Parente développe à ce sujet l'émergence de la voix-off dans l'histoire du septième art. Selon lui, il est un consensus selon lequel, avant l'émergence de la voix-off, la caméra était un point de vue omniscient sur la réalité qu'elle montrait. Ainsi, tout ce qui apparaissait à l'image était vrai. Cette proposition n'est pas à interpréter sous un angle perceptif, au sens où nous nous demanderions si ce que le film nous montre se produit bien tel que nos sens nous le donnent à voir et entendre. Cela signifie qu'avant l'avènement de la voix-off, tout ce que nous révélait la caméra était nécessairement vrai.

Or, André Parente rétorque que l'apparition de la voix-off a mis au jour un problème latent concernant le point de vue de la caméra, une limite existant depuis la naissance du cinématographe.

Blanchot décrit les deux modes ou pôles de devenir du récit : le devenir véridique ou monologique (moi = moi) d’Ulysse et le devenir falsifiant (« je est un autre ») d’Achab. »

*André Parente*⁷

C’est ici qu’apparaît la distinction entre récit monologique et dialogique selon André Parente. Leur différence tient au nombre de points de vue par lesquels une œuvre raconte son histoire. *Song to Song* et *Knight of Cups* sont des films à récits dialogiques. Cela étant, leurs dialogismes respectifs divergent. Dans *Knight of Cups*, si l’intrigue est narrée du point de vue de plusieurs personnages : chaque point de vue n’est pas hiérarchisé, sa pertinence n’est pas évaluée non plus. En effet, à l’image des voix-off analysées dans les séquences de la sous-partie précédente, tous les récits de voix-off accomplis par le film ne font jamais explicitement référence aux images sur lesquelles ils se superposent.

Dans *Song to Song* en revanche, les voix-off accomplissent le récit de l’histoire dans le présent de la diffusion des images. Autrement dit, les voix-off interprètent les événements lorsqu’ils sont projetés à l’écran. Le point de vue des personnages s’inscrit ainsi dans la temporalité des événements de l’intrigue, ce qui n’est pas le cas de *Knight of Cups*.

Selon André Parente, le récit cinématographique est dialogique, semblable au discours indirect libre en littérature. Après *Citizen Kane*⁸, la voix s’est libérée au cinéma. Pouvant devenir off, acousmatique... elle a acquis un autre pouvoir que celui de représenter ou communiquer. Désormais, la voix-off génère un décalage entre la perception sonore et la vision. La parole devient indépendante de l’image. La conséquence en est que la voix-off narrative, en parlant au passé, au présent ou au futur, introduit une temporalité dans les images, ce qu’aucun *flashback* ne peut faire.

L’introduction de la voix-off aurait donc amené le concept de Temps au cinéma. Auparavant, il n’existait que des faits, tous les plans existant dans le présent de leur diffusion, de manière analogue à chaque autre. Ce sont donc les voix-off avec leurs conjugaisons au passé, au présent et au futur, qui insuffleraient les idées selon lesquelles une image actualisée dans le présent de sa diffusion – où chaque personnage existe au présent comme nous existons – serait

⁷ André PARENTE. *Ibid.*, p. 47.

⁸ Orson WELLES. *Citizen Kane* (1941).

pourtant un passé révolu. Un passé qui a été incarné, contrairement à d'autres images qui sont un présent actualisé, contrairement à d'autres encore où les images pourtant incarnées (re)présentent une réalité qui n'est pas encore actualisée de notre point de vue mais le sera dans un futur prochain.

Les voix-off de *Knight of Cups* n'abordent pas cette question du Temps quant aux images projetées, chaque plan pouvant indépendamment être le présent, le futur ou le passé diégétique. L'enjeu n'est pas de reconstruire l'ordre chronologique des images, comme nous l'avons annoncé en première partie, mais de voir que l'intrigue progresse, indépendamment du sens de son évolution.

Cela étant, les voix-off de *Song to Song* créent ce sentiment étrange de déphasage entre elles et les images. Pendant la majeure partie du film, les voix-off conjuguent les événements au passé, de façon qu'elles s'inscrivent dans un présent diégétique, là où les images actualisées par la diffusion sont le passé diégétique. Les dernières voix-off du film conjuguent les événements au présent, mais aucun élément esthétique (sépia, noir et blanc, bords du cadre flous...) n'est montré à l'écran pour distinguer le présent du passé diégétique.

Le récit classique pallie ce trouble qu'un *flashback* génère en accomplissant un contraste entre la non-incarnation diégétique du passé et son actualisation par la diffusion des images. Ces retours dans le passé diégétique sont généralement montés avec des effets sépia ou en noir et blanc. Ainsi, même si la caméra réactualise un passé révolu, le montage le désincarne par un effet stylistique. Ce, afin d'empêcher le décalage susdit qu'un spectateur pourrait ressentir si le passé diégétique était représenté de manière identique au présent diégétique. Or, dans *Song to Song*, les voix-off accomplissent un récit au passé d'images actualisées. Cela signifie que le présent diégétique n'existe que pour les voix-off (de manière sonore) mais pas de manière visuelle car aucun sépia ou noir et blanc n'apparaît.

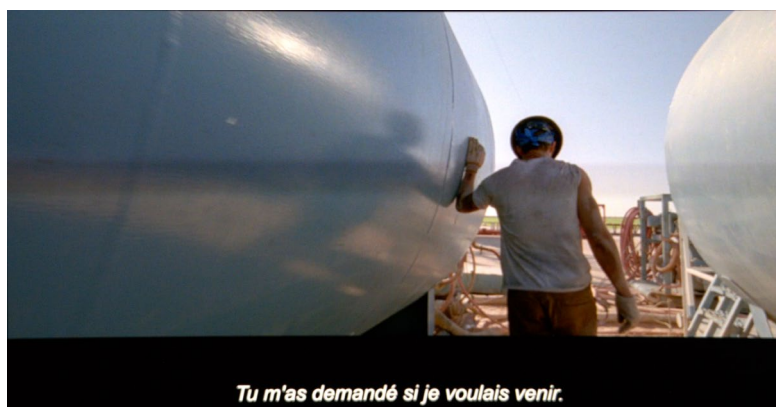


Figure 16 : NB : Les sous-titres sont ceux de la version française. Au-dessus, Faye parle de Cook. En-dessous, Faye parle de ou à BV. Les conjugaisons sont respectivement à l'imparfait et au passé composé. Les images que nous croyons être le présent sont en vérité le passé diégétique. Le présent diégétique n'est pas visible à l'image, il n'existe que pour les voix-off.

1^{er} plan : 17 : 48 -> 17 : 53

2nd plan : 1 : 59 : 48 -> 1 : 59 : 53

de vue, que nous savons que le temps de la diffusion est identique au temps diégétique⁹.

D'où la distinction entre Ulysse et le capitaine Achab de *Moby Dick*¹⁰. Dans *L'Odyssée*¹¹, après le naufrage d'Ulysse en Phéacie, le roi Alcinoos le convie à sa table en sa qualité d'hôte. Ulysse raconte alors aux convives présents son aventure suite à la guerre de Troie. L'intégralité de son périple est donc racontée de son point de vue seul. Le lecteur ne doute pas de la véracité de ce qui lui est raconté car nous accédons à l'identité d'Ulysse au travers du récit qu'il accomplit de son aventure. Ce récit est monologique car toute l'intrigue est narrée sous et seulement sous l'angle de la perception d'Ulysse.

⁹ Dans le cas d'un récit linéaire. Nous pouvons reconstruire chronologiquement le temps diégétique dans un récit non-linéaire.

¹⁰ Herman MELVILLE. *Moby Dick* (1851).

¹¹ HOMERE. *Odyssée* (fin du VIII^e siècle avant J.C).

Dans *Moby Dick*, Ismaël, seul rescapé du Péquod et unique narrateur de l'ouvrage, raconte l'histoire d'Achab, capitaine du navire suivant sa quête vengeresse, à la recherche du cachalot albinos qui lui a arraché la jambe par le passé. Selon André Parente et Blanchot, le récit de *Moby Dick* est dialogique car il confronte les idéologies de chaque personnage. Ismaël se constitue sa propre interprétation de la tragique chasse au cachalot, le capitaine Achab en ayant une autre, comme les différents membres de l'équipage. La différence entre récit monologique et dialogique tient à la multiplicité des perceptions et idéologies des personnages données à voir par le récit (qu'il y ait un ou plusieurs narrateurs). L'identité de chaque personnage, que le narrateur soit intra, extra, hétéro ou homodiégétique, se perd ainsi dans la multitude des identités des différents acteurs de l'intrigue. Dès lors, comment gager de la légitimité d'un point de vue par rapport à un autre ? Existe-t-il une interprétation objective des événements racontés ? Si chaque personnage se construit sa propre interprétation de l'histoire, les événements se produisent-ils tels qu'on nous les raconte ?

Analyse de séquence – *Song to Song* – 26 : 37 -> 30 : 55 : Voyage au Mexique

Description

Dans une ruelle au Mexique, le soir, le temps de deux plans, BV traîne Cook s'étalant torse nu au sol, ivre mort. *Cut*, dans une maison, la caméra filme en plan d'ensemble débullé une pièce où BV joue du piano debout. Cook est à côté de lui, improvisant une chanson. Le montage image effectue plusieurs *jump cut*, rompant la continuité de la musique improvisée du duo de musiciens. Sur les plans décrits dans ce paragraphe, la voix-off de BV dit au sujet de Cook : « On aurait dit que rien ne pouvait nous séparer. Je croyais qu'on allait se tirer vers le haut. Faire de la musique ensemble. »

Cut, la caméra filme BV et Cook en plan d'ensemble, sur une terrasse, BV est assis sur une chaise, les pieds sur la table, Cook est debout. Cook en voix hors-champ loue la qualité d'un album, BV demande en hors-champ à Cook depuis combien de temps il connaît Faye. *Cut*, la conversation, hors-cadre auparavant, est désormais présente à l'image. La caméra filme Cook en plan d'ensemble, appuyant ses mains sur la table. Il répond à BV qu'ils se connaissent depuis de nombreuses années, qu'elle a travaillé avec lui très tôt. La caméra effectue ensuite un panoramique sur BV, se brossant les dents. *Cut*, la caméra se rapproche de BV, se mettant en équilibre sur la pointe des pieds au bord de la terrasse, Cook est à sa droite.

Cut, changement d'espace. La caméra filme en plan d'ensemble BV entrant dans une église, puis s'asseyant sur un banc. *Cut*, la caméra le filme en plan épaule. Il tient une plume dans sa main, la tourne entre ses doigts. Le montage effectue un *jump cut* dans la continuité du mouvement de BV, pour cadrer en gros plan ses mains tenant la plume.

Cut, changement d'espace. La caméra filme Faye en plan rapproché poitrine, elle pleure. Survient la voix-off de Cook prononçant ces mots : « C'est à nous de décider ce qui est bien ou mal. » *Cut*, en plan d'ensemble dans un couloir de la maison de Cook, celui-ci longe le mur vers Faye. Alors qu'elle cherche à s'en aller, il s'interpose et lui barre le chemin. *Cut*, la caméra filme en plan rapproché débullé une Mexicaine très âgée, sobrement vêtue. *Cut*, le plan suivant la cadre au niveau de l'épaule, elle tend la main, demandant l'aumône. Ses lèvres parlent mais aucun son n'émane de ses cordes vocales. BV est à l'arrière-plan, il s'approche d'elle. *Jump cut*, la main de BV dépose un billet dans la paume de la femme âgée. Celle-ci prononce à nouveau des mots silencieux et hoche la tête, en remerciement. La caméra la suit le temps d'un autre plan, la femme continuant sa route vers une destination inconnue.

Cut, la scène suivante se déroule dans une ruelle. Par une série de plusieurs plans rapprochés coupés par des *jump cut*, la caméra filme le trio : BV, Faye, Cook, déambulant dans la rue. D'abord, BV marche en tenant Faye sur son dos. Tous trois boivent ensuite leurs bières en marchant. *Cut*, la caméra filme Faye en plan taille, BV s'approche d'elle discrètement et lui vole un baiser sur la joue. Faye sourit, BV feint ensuite une fuite. *Cut*, la caméra filme une cour extérieure ouvrant sur une vaste pelouse soigneusement entretenue. Cook est au premier plan à gauche, dos à la caméra. Faye et BV apparaissent ensemble subrepticement à l'arrière-plan.

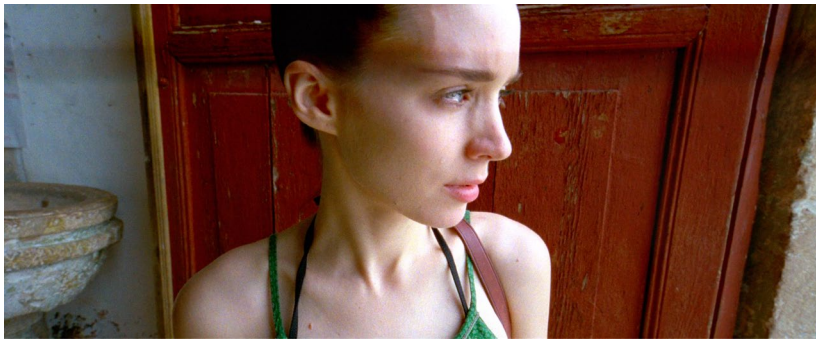
Cut, dans un couloir extérieur donnant sur une grille close sobrement ornée de reliefs, la caméra filme Faye et BV passant du temps tous les deux, en plans rapprochés et d'ensemble. Faye danse, BV rit en la voyant. Faye saute dans ses bras. Ils dansent ensemble. Sur ces plans, la voix-off de Faye apparaît : « C'est la première fois de ma vie que je savais. Tout est parti de cette heure qu'on a passée ensemble. »

Cut, dans une cour intérieure s'ouvrant sur le dehors, Faye et BV s'étreignent sous une arche. Au détour de *jump cuts*, la caméra filme Cook de dos, en retrait par rapport au couple d'amoureux, puis dans le couloir bordant la cour. La voix-off de Faye poursuit : « J'aurais voulu que ça dure toujours. »

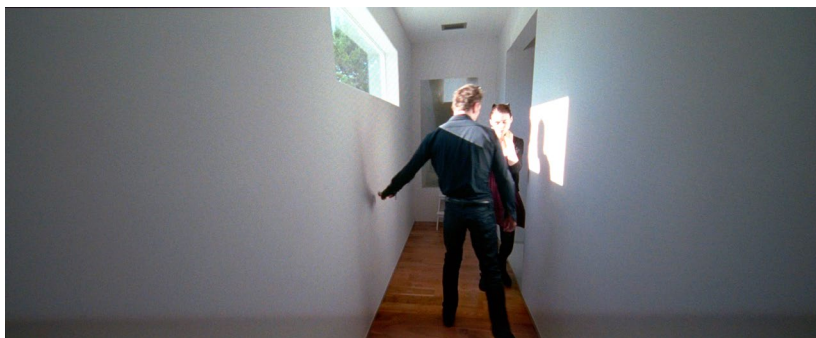
Cut, la caméra retourne sur la cour extérieure vue précédemment. Elle filme la cour en plan d'ensemble, Cook, à gauche du cadre, dépasse les arches pour marcher sur un chemin de

pierre, suivant BV et Faye de manière distante. Faye et BV sont au centre de la cour. *Cut*, un plan taille légèrement débullé montre Cook allongé sur l’herbe entre les murs de la cour extérieure. Son bras droit est replié, ses doigts sont tendus. L’expression de Cook dénote un visage ahuri, laissant transparaître un sentiment d’égarement. Il regarde autour de lui. *Cut*, la caméra montre Cook debout, en contre-plongée verticale, le regard tendu vers une direction inconnue.

Cut, la caméra change d’espace pour filmer en plan d’ensemble le trio, marchant au crépuscule vers une pyramide amérindienne. Cook est sur le bord gauche du cadre, seul son dos demeure dans le champ de la caméra. Faye et BV sont au centre de l’image, à l’arrière-plan. Ils marchent ensemble et s’étreignent. *Cut*, la caméra filme en plan rapproché en contre-plongée BV montant les marches de la pyramide, tenant Faye dans ses bras. *Cut*, la caméra filme le trio en plan d’ensemble au sommet de la pyramide. Tous trois contemplent l’horizon, dans des directions différentes. Sur ces plans décrits dans ce paragraphe, la voix-off de Cook dit : « Il y a quelque chose de beau dans leur vie, qui me rend laid. » Dans le plan d’ensemble qui suit, où



la caméra longe un niveau de la pyramide, où Cook est absent et BV et Faye quittent progressivement le cadre, la voix-off de Cook achève : « Une certaine joie. »



Interprétation

Le plan mettant en scène Cook et Faye dans le couloir de la maison du premier est un *flashback*. En effet, il succède au plan où Faye pleure adossée à un mur lors du voyage au Mexique. Partant, ce *flashback* n’est pas désigné comme tel par le montage. Seule une coupe différencie les deux plans (dans la maison et au

Figure 17 : Au-dessus, Faye pleure lors de ses vacances avec BV et Cook au Mexique. En-dessous, Cook et elle sont dans la maison du premier. Cook barre le chemin à Faye qui essaie de s’en aller. L’image du dessous est le passé de la première, mais aucun élément stylistique (sépia, noir et blanc...) n’accomplit de distinction entre les temps diégétiques. Tout au plus l’effet Koulechov signale-t-il que Faye au Mexique se remémore son passé chez Cook.

1^{er} plan : 28 : 15 -> 28 : 21

2nd plan : 28 : 21 -> 28 : 28

Mexique) d'un point de vue esthétique. Aucun sépia ou autre effet semblable ne vient désigner cette image comme le passé diégétique.

Ce sont les voix-off des personnages qui, en parlant au passé, signalent l'existence d'un présent diégétique qui ne nous est pas donné à voir, seulement à entendre. Nous retrouvons ici la logique de *Knight of Cups* selon laquelle les voix-off d'un côté et les images et sons intradiégétiques de l'autre accomplissent des récits différents qui se complètent. Ce sont les voix-off des personnages de *Song to Song* qui indiquent l'ordre chronologique des plans. D'ailleurs, dans cette séquence, Faye et BV conjuguent leurs récits au passé, Cook au présent. Cela renforce l'idée que Faye et BV ont interrompu leur relation avec lui dans ce présent diégétique sonore.

Le sentiment de confusion et d'errance que nous éprouvons dans *Knight of Cups*, comme dans *Song to Song* sous une forme plus atténuée, provient de la divergence entre temps diégétique et temps de diffusion des images. Dans le récit classique, tout se déroule comme si le montage avait parfaitement conscience de son pouvoir de réincarnation d'évènements révolus ainsi que de sa capacité à actualiser des évènements qui n'existent pas encore.

Autrement dit, le passé n'existe plus du point de vue du spectateur, il n'existe que dans ses souvenirs, de manière non-matérielle. Mais un *flashback* n'est pas un retour dans le passé comme l'on se souviendrait d'un évènement. Un *flashback* confère une existence matérielle à un évènement censé ne plus en avoir. C'est pourquoi, dans le récit classique, le sépia, le noir et blanc ou tout autre effet stylistique est ajouté à ces *flashbacks*, pour ôter à ces images la force vivante que le montage leur donne en les diffusant. Mais chez Terrence Malick, particulièrement dans *Song to Song*, toutes les images sont un passé diégétique eu égard aux voix-off de Faye et BV. Cela dit, ces images sont toutes traitées de manière identique par le montage. C'est cette absence de sépias ou de noirs et blancs, dévolus aux *flashbacks* du récit classique, qui induit l'absence de repères chronologiques chez Terrence Malick. Ce, en plus des nombreux *jump cuts* rompant la continuité temporelle entre les actions, générant ce sentiment de perte de repères et d'errance dont nous avons parlé dans *Knight of Cups*.

Dès lors, ces *jump cuts* ainsi que l'égalité de traitement stylistique entre présent, passé, futur diégétique et temps de diffusion, sont les éléments cinématographiques à l'origine de la perte de repère générée par les récits acausaux.

Dans le récit classique, la voix-off littérarise le récit déjà présenté par les sons et images intradiégétiques tandis que dans les récits acausaux, au contraire, les voix-off accomplissent un récit différent de ces sons et images susdits, s'associant ou s'opposant à eux.

L'éclatement de la réalité diégétique atteint son paroxysme avec la confrontation des idéologies des personnages. Eu égard à Faye pleurant au Mexique, la voix-off de Cook survient sur cette image, tenant ces mots : « C'est à nous de décider ce qui est bien ou mal. » Faye pleure parce qu'elle est en conflit avec ses valeurs alors que Cook est un personnage se définissant par son absence de valeurs morales, ne suivant que le chemin de ses désirs, qu'il les accomplisse au détriment des autres ou non.

« On aurait dit que rien ne pouvait nous séparer. Je croyais qu'on allait se tirer vers le haut. Faire de la musique ensemble. »

BV¹²

« C'est la première fois de ma vie que je savais. Tout est parti de cette heure qu'on a passé ensemble. J'aurai voulu que ça dure toujours. »

Faye¹³

« Il y a quelque chose de beau dans leur vie, qui me rend laid. Une certaine joie. »

Cook¹⁴

Eu égard à leurs voix-off, chaque personnage interprète différemment les vacances au Mexique. BV, la voix teintée de déception et de mélancolie, pense à l'échec qu'il a rencontré dans sa carrière avec Cook, à la manière dont leur relation s'est détruite. Faye se souvient de ces vacances avec BV comme une première idylle, un moment de bonheur si intense que le Temps a progressé au diapason de leur amour. Cook, lui, a décelé en eux une gaieté qu'il est incapable d'éprouver et de définir, une beauté qu'il voit comme une atteinte à sa personne, par jalousie ou paranoïa. Cela le conduit sans doute à penser que nous sommes les seuls juges de nos actes.

¹² Time codes : 26 : 37 -> 26 : 51

¹³ Time codes : 29 : 45 -> 29 : 56.

¹⁴ Time codes : 30 : 36 -> 30 : 50.

Le récit des images et sons intradiégétiques diffère non seulement du récit des voix-off, mais encore chaque personnage par sa voix-off intrinsèque accomplit son propre récit de l'intrigue et se construit sa propre interprétation des événements. Même si Faye, BV et Cook ont chacun une interprétation différente des événements qu'ils ont vécus. Le film est construit de façon qu'aucune interprétation soit jugée plus légitime qu'une autre. Ainsi, il y a autant de récits de l'intrigue qu'il y a de personnages, autant d'interprétations des événements qu'il y a d'acteurs de l'intrigue. Chaque prisme d'interprétation du réel se dissout dans la multitude des autres prismes avec lesquels il se confond. C'est pourquoi il n'est pas de protagoniste de l'intrigue. BV est le protagoniste de son intrigue, Cook son antagoniste et réciproquement. De la même manière que Faye est la protagoniste de son histoire, BV, son adjudant, puis son opposant, puis de nouveau son adjudant à la fin. Les personnages n'endossent plus de rôle prédéterminé parce que les récits du film n'offrent pas d'interprétation fixe sur la nature du bien et du mal. A charge au spectateur de choisir ce qu'il doit croire.

Définition – Récit cinématographique dialogique / Entremêlement des temps diégétique et de diffusion

Une autre caractéristique positive des récits acausaux apparaît : Ces récits traitent stylistiquement temps diégétiques (passé, présent, futur) et temps de diffusion de manière analogue. Ce traitement égalitaire induit une absence de repères temporels. Mais cette absence n'est pas tant à considérer comme une privation de repères sinon comme une possibilité d'en chercher de nouveau. C'est par l'absence de repères temporels et par la rupture de la continuité entre les actions que les récits acausaux mettent en scène, dans une dynamique constructive, l'évolution des personnages. Surtout, leur quête d'un sens à ce qu'ils vivent. Ainsi, les récits acausaux ne sont pas monologiques, ils ne donnent pas à voir une perception immuable du réel, où toutes les valeurs morales des personnages sont fixes. Les récits acausaux sont dialogiques. Chaque personnage a une interprétation différente du réel. Celui-ci apparaît changeant, protéiforme, où le vrai ne se mesure pas en la croyance en une vérité objective à laquelle la majorité adhérerait, mais en l'existence de vérités subjectives se confrontant aux différentes perceptions que chacun se constitue du monde. Les récits acausaux ne narrent pas l'intrigue de façon que le spectateur sache si les valeurs développées par le film sont respectées ou trahies mais invitent plutôt à observer comment les valeurs intrinsèques de chaque personnage se heurtent à la réalité, et comment elles évoluent ou non face à l'adversité.

C. Omniscience mutique, le point de vue de la caméra – La mise en scène de *Nomadland* de Chloé Zhao

« En général, le film classique traduit la narration omnisciente en omniprésence spatiale. La narration reconnaît librement, nous pourrions dire, sa capacité à nous conduire où elle le souhaite. [...] De manière plus évidente, l'espace peut être limité en plaçant les limites de la connaissance des personnages. [...] Cependant, le confinement strict à l'emplacement géographique d'un personnage peut créer de nouveaux types d'écarts. [...] Plutôt que d'encenser l'identification de l'audience, cette tactique dissimule un élément de renseignement crucial : l'apparition du protagoniste. »

David Bordwell¹⁵

Contrairement à André Parente, David Bordwell défend fermement l'idée selon laquelle la caméra accomplit le récit des événements qu'elle filme. Sa pensée va plus loin encore. David Bordwell affirme que la caméra concentre même plusieurs points de vue, dont la personne selon laquelle nous narrons (conjuguons) une histoire tient à la nature esthétique du plan.

C'est-à-dire qu'un plan en vue subjective accomplit le récit de l'intrigue à la première personne. Un plan à la deuxième personne est celui qui rompt le quatrième mur ou filme un personnage qui en écoute un autre. Un plan à la deuxième personne est donc tout plan signalant la présence de son entendeur. Sans rentrer dans des considérations sémiologiques, cette pensée que David Bordwell tire d'analyses de Benveniste, Mark Nash ou Metz, révèle la perception protéiforme de la caméra au cinéma.

¹⁵ David BORDWELL. *Narration in the Fiction Film*. The University of Wisconsin Press (1985). p. 125. La traduction ci-dessus est la mienne. Citation en langue originale ci-contre : « In general the classical film translates narrational omniscience into spatial omnipresence. The narration freely acknowledges, we might say, its ability to take us wherever it wants. [...] Most obviously, space can be limited by setting bounds on a character's knowledge. [...] Yet strict confinement to a character's spatial locus can create new sorts of gaps. [...] Instead of enhancing audience identification, this tactic actually conceals a crucial piece of information: the protagonist's appearance. »

En effet, David Bordwell affirme que le montage permet à la caméra de passer de très gros plans sur des objets à des plans d'ensemble sur des paysages. La caméra peut se déplacer où elle le souhaite, cesser de filmer un objet pour se déplacer vers un autre, instantanément, par un simple *cut*. Cela étant, la caméra ne renferme pas cette seule capacité d'annuler la distance potentiellement infinie qui sépare des objets. Ce traitement égalitaire entre temps de diffusion et temps diégétique dont nous avons parlé plus tôt révèle un autre pouvoir que possède la caméra : celui d'annuler les distances temporelles entre les événements diégétiques.

La caméra n'est pas sujette aux frontières temporelles et spatiales qui limitent nos enveloppes corporelles. Elle peut se déplacer où elle le souhaite, quand elle le souhaite, modifier son échelle de perception sans contrainte entre l'infiniment grand et l'infiniment petit, tout comme modifier sa vitesse de perception du monde. Elle peut interrompre le flux de l'écoulement du Temps comme l'accélérer à des vitesses si prodigieuses que des trilliards de trilliards d'années passeraient pour quelques secondes d'une vie humaine.¹⁶

Ainsi, la caméra a la capacité de se déplacer sans restriction dans un espace-temps diégétique donné. Elle peut être partout présente dans l'Espace et le Temps, de l'infiniment grand à l'infiniment petit. Nous nous rapprochons ici du concept du narrateur omniscient, connaissant la diégèse et les pensées de ses personnages de manière universelle, à tous les moments du Temps, doué d'une connaissance absolue de toute chose.

Cette position de David Bordwell au sujet de la caméra omnisciente est contraire au point de vue d'André Parente, pour lequel l'omniscience ne peut exister au cinéma. Nous ne défendrons pas la position d'André Parente dans cette sous-partie. Le point de vue que nous développons ici est qu'il existe un point de vue omniscient que la caméra communique. Néanmoins, le narrateur omniscient en littérature et la caméra omnisciente au cinéma divergent. Si bien que, même si l'omniscience de la caméra existe selon nous, David Bordwell n'explique pas comment cette connaissance absolue de la diégèse est communiquée au spectateur via le récit de la caméra. Tout au plus explique-t-il, en affirmant que « l'espace peut être limité en plaçant les limites de la connaissance des personnages », que la caméra se limite dans le cinéma

¹⁶ Sur ce point, voir aussi : MELODYSHEEP. *Timelapse du Futur : Un Voyage vers la Fin des Temps (4K)* (2019). Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=uD4izuDMUQA> [consulté le 2 mai 2022]. L'artiste met en scène l'évolution possible de l'univers à partir des connaissances astrophysiques contemporaines. Son film retrace cette évolution, de 2019 jusqu'à la fin des Temps, à partir de la règle suivante : la vitesse intradiégétique de l'écoulement du temps augmente exponentiellement toutes les cinq secondes de temps de diffusion filmique. Si les évolutions de l'univers que l'artiste représente demeurent hypothétiques, sa vidéo met brillamment en scène cette capacité de la caméra à nous faire ressentir le vertige du Temps et de l'Espace, des brèves désintégrations des microparticules, plus courtes que des nanosecondes, aux trilliards de trilliards d'années de temps d'évaporation des trous noirs.

classique à représenter uniquement les espaces dans lesquels les personnages évoluent, pas ceux qui échappent à leurs frontières physiques. En outre, si les récits cinématographiques se bornent à cette proposition de David Bordwell, les récits acausaux revêtent un autre enjeu : la frontière est trouble, entre les espaces dans lesquels les personnages évoluent et ceux auxquels ils n'accèdent pas.

Analyse de séquence : *Nomadland* : 1 : 31 : 06 -> 1 : 34 : 37 : Conversation entre Fern et Bob Wells, récit à plusieurs personnes et réels multiples¹⁷

Description

La séquence s'ouvre sur un plan d'ensemble sur le désert. Entre un arbuste et un cactus en contre-jour, le soleil se lève sur une chaîne de montagne. *Cut*, gros plan en plongée sur les épines d'un cactus. La mise au point est faite sur les deux rangées d'épines le plus à droite du cadre, les épines et le décor derrière celles-ci sont flous, à l'extérieur de la zone de mise au point. *Cut*, la caméra filme ensuite en plongée un autre cactus, plus petit que le précédent. A l'image du plan d'avant, la mise au point est réalisée sur une partie des branches à l'avant-plan, les branches et le décor à l'arrière-plan demeurant flous. La lumière solaire est plus haute et intense qu'auparavant. Sur le plan de cactus décrit précédemment, la voix hors-champ de Fern apparaît, qui deviendra une voix *in* au plan suivant. *Cut*, Fern est filmée en gros plan sur son visage, en plongée. Fern dit : « Bo ne connaissait pas ses parents. On n'a pas eu d'enfants. Si je n'étais pas restée, si j'étais partie, ça aurait été comme s'il n'avait jamais existé. » *Cut*, la caméra filme en plan épaule en contrechamp Bob Wells écoutant Fern. Il hoche la tête quand la voix de Fern poursuit hors-cadre : « Je ne pouvais pas faire mes valises et m'installer ailleurs. » *Cut*, contrechamp sur Fern poursuivant ses propos : « Il adorait Empire. Il adorait son travail. Il adorait être là-bas, tout le monde l'adorait. Alors je suis restée. Même ville, même maison. »

Un silence, Fern émet un sourire empreint de souffrance et ajoute : « Comme disait mon père : « Tout ce dont on se souvient vit. » J'ai peut-être passé trop de temps dans mes souvenirs, Bob. Tu vois ce que je veux dire ? » Immédiatement, la voix de Bob Wells prend la parole en hors-cadre. *Cut*, contrechamp sur Bob continuant ses propos : « Très bien. Je parle rarement de mon fils. Mais aujourd'hui... » *Cut*, contrechamp sur Fern, le regardant avec attention, elle attend sa réponse, intriguée. *Cut*, contrechamp sur Bob, en proie au chagrin, butant sur ses

¹⁷ La séquence est intégralement disponible via le lien ci-contre : <https://www.youtube.com/watch?v=rnwNR6q5kNQ&t> [consulté le 3 mai 2022].

mots : « Aujourd'hui il aurait eu 33 ans. Il y a 5 ans, il s'est ôté la vie. Et j'arrive à peine à prononcer cette phrase. Pendant longtemps, chaque jour était... La question était, comment vivre sur cette Terre, s'il n'est pas là ? Je n'avais pas de réponse. Ça a été très dur. Mais... j'ai compris que je pouvais honorer sa mémoire... »

Cut, contrechamp sur Fern, écoutant Bob avec attention et bienveillance. La voix hors-champ de Bob poursuit : « en aidant les autres, en étant à leur service. Ça donne un sens à mes journées. » En prononçant cette dernière phrase, un rire mélancolique émane de Bob. Fern sourit dans la même dynamique. *Cut*, contrechamp sur Bob énonçant : « Certains jours je n'ai que ça. » Contrechamp sur Fern, pensive, la voix hors-cadre de Bob poursuit : « Ici, il y a beaucoup de gens dans nos âges, donc du chagrin et du vide. Beaucoup ne s'en remettent jamais. » A ces propos, Fern hoche la tête.

Cut, contrechamp sur Bob, le visage filmé en plus gros plan qu'auparavant. Bob continue : « Et c'est normal. C'est normal. » *Cut*, contrechamp sur Fern, baissant les yeux, pensive, elle hoche la tête. La voix hors-cadre de Bob dit : « Une des choses que j'aime le plus dans ce mode de vie... » *Cut*, contrechamp sur Bob au milieu de sa réplique : « ... C'est l'absence d'adieu définitif. J'ai rencontré des centaines de personnes, ici, et je ne dis jamais adieu. Je dis simplement : « On se recroisera sur la route. » Et c'est ce qui se passe. Que ce soit un mois, un an ou des années plus tard. Je les revois. » *Cut*, contrechamp sur Fern, hochant la tête, un léger sourire mélancolique aux lèvres. La voix hors-cadre de Bob s'écrit : « Je contemple la route et je sais au fond de moi que je reverrai mon fils. Tu reverras Bo. Et vous pourrez vous rappeler votre vie ensemble. » Fern demeure silencieuse, le regard perdu vers l'horizon. Puis, elle regarde Bob une dernière fois, et lui sourit pleinement.

Interprétation

La séquence correspond à la définition du point de vue de la caméra telle qu'indiquée par David Bordwell tout en trahissant cette proposition. En effet, il n'y a pas de plan en vue subjective, donc pas de récit de l'intrigue à la première personne. Aussi, le dialogue en champ/contrechamp est mis en scène de façon que la caméra ne se focalise pas seulement sur les interlocuteurs lorsqu'ils parlent mais également lorsque l'un écoute l'autre se confier à lui. Ainsi, le récit accompli par la caméra est bien à la deuxième personne, au sens où les plans du dialogue signalent la présence de l'entendeur, que ce soit un personnage à l'écran ou le spectateur.

Cela étant, la focalisation (au sens narratif du terme) n'est pas aussi évidente qu'en littérature ici. D'une part, la focalisation zéro signifie que le narrateur omniscient connaît les pensées des personnages et qu'il peut énoncer ce qui se produit dans leur matière grise. Cela étant, si la caméra est omnisciente selon David Bordwell, du fait de sa capacité à abolir les frontières de l'Espace et du Temps, son énonciation diffère d'un narrateur littéraire.

La caméra ne peut tout simplement pas raconter l'histoire comme un narrateur incarné. Ensuite, si les voix-off, comme c'est le cas dans *Knight of Cups* et *Song to Song*, sont un moyen de communiquer les conflits intérieurs des personnages, ce mode de narration est phénoménologiquement différent de la manière dont une caméra accomplit le récit du film. Autrement dit, si la caméra raconte les pensées des personnages, elle ne le fait pas au travers de la voix-off, un mode de communication qui lui est étranger.

Si la caméra est omnisciente, si elle sait, connaît et voit tout de la diégèse, David Bordwell n'explique pas par quel procédé stylistique la caméra pénètre les consciences des personnages qu'elle filme.

Néanmoins, si sa capacité à sonder les pensées semble indémontrable, les signes de son omniscience sont justement à voir dans son annihilation des distances spatiales et temporelles séparant les objets qu'elle filme. Dans la séquence analysée ci-dessus, la focalisation (au sens technique du terme cette fois) est révélatrice des multiples points de vue que la caméra endosse et représente.

En effet, la séquence s'ouvre sur un plan d'ensemble avec une grande profondeur de champ, suivi de deux gros plans sur des cactus, avec une courte profondeur de champ. La caméra suit la même logique en filmant Bob d'un côté et Fern de l'autre. Les plans les filmant se caractérisent par une courte profondeur de champ, de façon qu'à l'image des cactus, le décor derrière eux demeure flou, à l'extérieur de la zone de mise au point. Partant, il est un autre point commun concernant les cactus, Fern et Bob. Ces plantes d'un côté avec les gros plans et Bob et Fern avec ce champ/contrechamp de l'autre, sont filmés de façon qu'ils n'apparaissent jamais tous ensemble au sein du même espace. La mise au point isole les personnages du décor, de la même manière que le champ/contrechamp crée un espace propre à chaque interlocuteur de cette conversation. En somme, tous les objets et sujets capturés par la caméra dans cette séquence sont filmés de façon que chacun d'entre eux demeure dans une réalité qui lui est inhérente. Bob a sa réalité du monde, Fern a la sienne, tout comme chaque cactus demeure seulement dans le

réel qui lui appartient, ce qui n'est pas sans rappeler le dialogisme du récit développé dans la sous-partie précédente.

La singularité de cette séquence tient à la mise en scène de la conversation entre Fern et Bob. Si le champ/contrechamp sépare chaque interlocuteur de son homologue en l'enfermant dans un cadre distinct, la caméra rassemble Fern et Bob en ne filmant pas seulement les moments où ils parlent, sinon également ceux où ils s'écoutent. De plus, s'ils sont isolés par l'image, ils sont réunis par le son. C'est en filmant ces moments d'écoute que la caméra réunit sonorement Bob et Fern. La voix hors-cadre de Bob survenant dans l'espace de Fern et réciproquement, comme les paroles de cette dernière ouvrent la séquence lors du deuxième plan de cactus. Ces éléments combinés rassemblent tous les personnages et objets au sein d'un même espace, eux qui étaient auparavant isolés les uns des autres.

Eu égard à cette séquence, la caméra ne peut pas exprimer les pensées des personnages de la même manière qu'un narrateur littéraire en focalisation zéro. L'omniscience de ce dernier vient de sa capacité à connaître de manière absolue ce qui relève du for intérieur de chaque personnage. Au cinéma en revanche, l'omniscience de la caméra est révélée par sa capacité à rassembler dans une même réalité des objets et sujets vivant auparavant dans une réalité qui leur est inhérente.

Concrètement dans *Nomadland*, la mise au point met en scène ces environnements séparés, le décor (dont les cactus) n'accédant pas à la réalité de Fern et de Bob, comme ces derniers n'accèdent pas à la réalité du décor ou de leur interlocuteur. C'est la caméra, par les voix hors-cadre et le champ/contrechamp, qui rassemble les personnages et les objets tous ensemble dans un même espace. Par cette capacité à rassembler, la caméra révèle qu'elle accède à différents points de vue, d'où sa focalisation zéro. Ici, comme la caméra accède aux points de vue de Fern, de Bob, même du décor et des cactus, elle révèle son omniscience.

Cependant, cette séquence met en exergue le paradoxe de l'omniscience du narrateur, en littérature comme au cinéma. Si l'omniscience se définit comme la connaissance absolue d'un système donné (une planète, une molécule, l'univers...) ¹⁸, un narrateur littéraire peut nous dispenser cette omniscience. Cela dit, si la caméra nous prouve sa capacité à représenter différents points de vue et à les rassembler, comment les communique-t-elle ? Un narrateur

¹⁸ Définition du CNRTL [en ligne] : « Omniscience, substantif féminin : Science infinie que l'on attribue à Dieu. Connaissance de toutes choses. » Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/omniscience> [consulté le 3 mai 2022].

omniscient a une perception du réel, il en donne une interprétation. Quelle est l'interprétation du réel donnée par la caméra ?

Analyse de séquence : *Nomadland* : 1 : 15 : 28 -> 1 : 18 : 09 : Le poème de Fern, vérité cryptique, voix omnisciente mutique¹⁹

Description

Fern est assise près du feu avec un jeune homme qu'elle a croisé plus tôt dans son périple, à Quartzsite. Le premier plan de la séquence cadre Fern en plan épaule, la mise au point faite sur elle, le décor à l'arrière-plan demeurant flou. Sur ce plan, Fern demande au garçon : « Tu as une petite amie ? ». *Cut*, contrechamp sur le garçon, cadré en plan épaule, la mise au point identique au plan sur Fern. Le garçon répond : « A vrai dire, y'en a une. Elle vit au nord de l'Etat de New York. Une petite ferme. »

Sa réplique se poursuit sur le plan suivant. *Cut*, contrechamp sur Fern. Celle-ci l'écoute, buvant la bière que le garçon lui a échangée contre un sandwich. Le garçon poursuit : « Elle aime sa vie là-bas. » *Cut*, contrechamp sur le garçon. Il réfléchit, puis dit : « Je lui écris des lettres. » Fern répond en hors-cadre : « Bien joué. Les lettres, c'est bien. » *Cut*, contrechamp sur Fern, le garçon dit en hors-cadre : « Mais ce que j'écris, je pense pas que ça l'intéresse. » Fern réagit, surprise. Elle lui demande : « T'as essayé les poèmes ? » Le garçon répond en hors-cadre : « J'avoue que non. » *Cut*, contrechamp sur le garçon répondant : « Je crois que j'en connais pas. » Un temps, il se tourne vers elle et lui demande : « Et vous ? » *Cut*, contrechamp sur Fern, lui répondant : « Celui que j'ai utilisé pour mes vœux de mariage. J'étais pas beaucoup plus âgé que toi. »

Cut, contrechamp sur le garçon répondant : « Super. Y a moyen de l'entendre ? » *Cut*, contrechamp sur Fern disant : « Voyons si je m'en souviens. Devrais-je te comparer à quelque jour d'été ? Tu parais plus aimable, plus tempéré. » *Cut*, contrechamp sur le garçon écoutant Fern réciter son poème : « Les vents rudes secouent les bourgeons de mai. Et le bail de l'été bien vite est terminé. » *Cut*, contrechamp sur Fern poursuivant la dictée de son poème : « Parfois trop brûlant, l'œil du ciel éblouit. »

¹⁹ La séquence est partiellement disponible via le lien ci-contre : https://www.youtube.com/watch?v=15R_-hix9jk&t [consulté le 3 mai 2022].

Cut, la caméra quitte la conversation pour filmer en plan d'ensemble un diner sur un bord d'autoroute sous la lumière nocturne. *Cut*, plan taille sur le garçon marchant de profil par rapport à la caméra, vers la gauche du cadre. Il reprend sa route. Sur ces deux plans, la voix de Fern en off poursuit : « Et voilà que souvent son teint d'or se ternit. C'est donc que toute beauté parfois décline. » *Cut*, la caméra filme en plan d'ensemble le jeune garçon de dos, continuant sa marche. Sur ce plan, Fern poursuit : « Par le fruit du hasard ou quand la nature dévie. » *Cut*, plan épaule sur Fern, regardant en direction du garçon, le décor derrière elle demeurant en dehors de la zone de mise au point.

Fern dit : « Mais ton éternel été ne fanera jamais. Ni sera-t-il privé de tes grâces. » *Cut*, gros plan sur un classeur de diapositives, la main de Fern en saisit une. *Cut*, la caméra filme en gros plan de profil le visage de Fern regardant ses diapositives dans une petite visionneuse. Fern continue en off : « La mort ne se targuera pas de te voir marcher dans son ombre. » *Cut*, la caméra filme l'intérieur de la visionneuse, révélant les diapositives projetées. La première est une photographie d'un bébé dormant dans son lit. La seconde diapositive montre un père tenant la main de sa fille, debout, probablement âgée de trois ou au plus quatre ans. La voix de Fern dit en off : « Puisqu'en vers éternels toujours tu grandiras. » La diapositive suivante montre Fern à un âge plus avancé de l'enfance, habillée en robe, elle porte un jouet de nourrisson dans ses mains, assise à une table où un ensemble de dinette est installé. La voix-off âgée de Fern dit : « Tant que les hommes auront souffle, que les yeux auront bombe. »

La diapositive suivante la montre tenant son gâteau d'anniversaire. Une autre diapositive encore la montre souriante, devant un repas de Thanksgiving. La voix-off de Fern achève sur ces images : « Tant que cela vivra, tu vivras par cela. » *Cut*, la caméra retourne à sa capture du visage de Fern, de profil. Elle range ses diapositives. *Cut*, la caméra change d'espace pour filmer une forêt de conifères. Un travelling avant en contre-plongée fait évoluer la caméra parmi les arbres gigantesques. *Cut*, un travelling avant en plan d'ensemble filme les racines d'un arbre effondré. *Jump cut*, la caméra effectue un mouvement circulaire de l'extérieur vers le centre des racines de l'arbre.

Contrairement au plan précédent, Fern est devant les racines, s'approchant de l'arbre géant pour y poser sa main. *Cut*, gros plan en travelling avant sur le tronc du conifère. *Cut*, plan taille sur Fern, la main posée sur le tronc, longeant l'arbre couché, la tête penchée en l'air. (*Jump*) *Cut* en contrechamp sur Fern, filmée cette fois en plan taille de dos. Elle s'approche d'un autre conifère, debout, et pose ses mains dessus. La caméra effectue ensuite un panoramique vertical vers le sommet de l'arbre, puis s'arrête dans son mouvement lorsque ses

branches les plus élevées apparaissent dans le cadre. *Cut*, plan d'ensemble sur le van de Fern poursuivant sa route.

Interprétation

Citons de nouveau le poème de Fern, indépendamment des plans où il est récité.

*Devrais-je te comparer
A quelque jour d'été ?
Tu parais plus aimable
Plus tempéré
Les vents rudes
Secouent les bourgeons de mai
Et le bail de l'été
Bien vite est terminé
Parfois trop brûlant
L'œil du ciel éblouit
Et voilà que souvent
Son teint d'or se ternit
C'est donc que toute beauté
Parfois décline
Par le fruit du hasard
Ou quand la nature dévie
Mais ton éternel été
Ne fanera jamais
Ni sera-t-il privé de tes grâces
La mort ne se targuera pas
De te voir marcher dans son ombre
Puisqu'en vers éternels
Toujours tu grandiras
Tant que les hommes auront souffle
Que les yeux auront bombe
Tant que cela vivra
Tu vivras par cela*

Les huit derniers vers du poème font écho à ce que Fern dit à Bob dans la séquence analysée précédemment : « Tout ce dont on se souvient vit. » Les rimes embrassées : « Parfois trop brûlant [...] Son teint d'or se ternit. » constituent une métaphore de la vie déclinante. La lumière solaire, d'abord débordante de vitalité sous la chaleur écrasante au cœur de l'été, tend inévitablement à s'assombrir à mesure que progresse le crépuscule. Les quatre vers : « C'est donc que toute beauté [...] quand la nature dévie » fait référence à la perte de sens suscitée par le deuil. Par une synecdoque (la partie pour le tout), ces quatre vers expriment en quelques termes ce perpétuel besoin de trouver du sens à la tragédie, face à des événements si cruels et innommables qu'on ne peut y trouver d'explications.

Dans son prologue aux *Essais critiques*²⁰, Roland Barthes dit qu'en certains cas, l'objectif de la littérature et des mots ne doit pas être « d'exprimer l'inexprimable » mais « d'inexprimer l'exprimable. » Lorsque l'on observe l'histoire du verbe « exprimer », nous aboutissons, au XIXe siècle, à une surprenante mais évocatrice définition de ce terme. Si aujourd'hui le verbe « exprimer » désigne notre capacité à communiquer une idée, au XIXe siècle, nous pouvions dire que nous exprimions un citron lorsque nous le pressions.²¹

L'analogie avec le fruit regorge de sens. Lorsque nous pressons un agrume (orange, citron...), cela consiste à déformer la forme première du fruit afin d'en extraire l'essence. Pour en revenir à Roland Barthes, son concept « d'inexprimer l'exprimable » fait référence à toute situation où nous ne trouvons pas les mots pour exprimer une idée (deuil, rupture amoureuse, blessure irréversible, psychologique, physique ou psychique...), l'objectif est de déconstruire les sens usuels des mots pour leur trouver ou leur inventer de nouvelles significations.

Tel est le propre de la poésie. La recherche d'un sens à l'existence nous conduit inévitablement face à notre perception limitée du réel. Comme nous ne pouvons avancer que par les chemins que nous procurent nos sens, nous ne pouvons énoncer des idées qu'en considérant les limites de nos perceptions. Par conséquent, si nous ne pouvons énoncer ce qui échappe à nos sens, aussi pouvons-nous inexprimer l'exprimable, pour donner métaphoriquement un aperçu de ce qui échappe à nos sens.

²⁰ Roland BARTHES. « Prologue ». In : *Essais Critiques*. OC II. Paris. Seuil (2002). 279 p.

²¹ Première définition du CNRTL [en ligne] : « Exprimer. Verbe trans. A.— Extraire d'un corps le liquide qu'il contient. *Exprimer le jus d'une orange, d'un citron (Ac.). Ce mouchoir, aussitôt tordu pour en exprimer l'eau, avait été jeté dans un grand feu de bois mort allumé d'avance* (BALZAC, *Curé vill.*, 1839, p. 125). » Disponible sur : <https://cnrtl.fr/definition/exprimer> [consulté le 3 mai 2022].

C'est le même principe qui sous-tend le récit de cette séquence du poème dans *Nomadland*. Le poème se poursuivant en voix-off accomplit un récit différent de celui des images et sons intradiégétiques. Partant, si *Knight of Cups* renfermait des récits divergeant les uns des autres, ils sont convergents dans *Nomadland*. Le poème de Fern littérarise par des expressions symboliques (poétiques) l'omniscience de la caméra. L'omniscience ne peut pas être communiquée rationnellement du fait des limites de notre entendement. Elle s'éprouve, plus qu'elle ne se rationalise.

Comment interpréter la dernière partie de la séquence où Fern déambule dans la forêt de conifères ? Comment analyser son récit, dans la mesure où nous ne pouvons reconstituer l'ordre chronologique des événements ? Comment interpréter ses déplacements et ses mouvements sur les arbres ? Les diapositives et les conifères d'un côté, tout comme le poème de l'autre, invitent à une réflexion sur la mémoire, le temps et le deuil. Cela dit, le poème de Fern, à l'image de ses mains qu'elle passe sur les conifères, revêt une dimension mystique. Nous pourrions indéfiniment émettre des associations d'idées entre ce qu'énonce le poème par rapport à l'existence de Fern, sans aboutir à une interprétation plus légitime qu'une autre.



Figure 18 : Au-dessus, une diapositive de l'enfance de Fern, lors de Thanksgiving. En-dessous, une contre-plongée sur un conifère qu'elle étreint, à l'âge adulte. Le lien entre ces deux plans est fondé sur un mysticisme, bien plus que sur une logique rationnelle.

1^{er} plan : 1 : 17 : 05 -> 1 : 17 : 24

2nd plan : 1 : 17 : 55 -> 1 : 18 : 08

C'est que, ce visionnage des diapositives comme ces conifères ne sont pas à interpréter rationnellement. Une main posée sur un arbre est un geste n'infléchissant pas drastiquement le cours de l'intrigue. Le panoramique vertical sur le sommet du conifère, lorsque Fern y pose ses deux mains, révèle le mysticisme traversant cette séquence ainsi que l'ouverture à la contemplation et à la spiritualité auxquelles il invite. L'omniscience est la connaissance absolue d'un système donné : ici, de la

diégèse de *Nomadland*. Le poème de Fern révèle littérairement la présence de ce mysticisme et de cette spiritualité que le point de vue omniscient de la caméra suscite.

La différence entre narrateur omniscient en littérature et caméra omnisciente au cinéma tient à la définition esthétique que chaque art en donne. Dans la littérature, le narrateur omniscient a une connaissance absolue de la diégèse, ce qui ne signifie pas qu'il a une connaissance absolue de toute chose. Nous ne savons rien de plus de l'histoire que ce que le narrateur nous en dit. La caméra omnisciente en revanche, est une représentation de ce concept au sens fort du terme. Autrement dit, la caméra omnisciente renvoie au concept de Dieu, qui est partout dans la Création et sait tout de toutes les choses. Cela dit, sans basculer dans des considérations théologiques, la caméra est une représentation par la négative de ce concept de Dieu.

L'omniscience est un concept qui échappe tellement à notre entendement que, comme l'explique la théologie négative dont Thomas d'Aquin est un fervent représentant, nous ne pouvons définir Dieu que par ce qu'il n'est pas. Ainsi, la caméra révèle-t-elle son omniscience, que nous ne pouvons éprouver que par son absence, par cette intuition qu'il est toujours une vérité dans un plan qui échappe à notre entendement. Peut-être que le poème d'un côté, les conifères ou les diapositives de l'autre, n'ont pas pour finalité d'être interprétés.

Mathias Lavin lors de sa conférence sur le son²² renvoyait à la tradition chrétienne d'une voix acousmatique, une voix toujours présente près de nous mais à jamais mutique : la voix divine. Dans *Nomadland*, la caméra est omnisciente mais mutique. Elle ne peut communiquer dans le champ de nos perceptions limitées la connaissance absolue du système qu'elle perçoit. Aussi les plans susdits semblent plus enclins au ressenti qu'à l'intellectualisation. Ces plans accomplissent un récit dont les associations d'idées sont fondées sur l'affect, bien plus que sur un lien rationnel entre les événements.

Définition – Le point de vue la caméra : omniscience spatio-temporelle / Voix absolue mutique

Ainsi, un autre caractère des récits acausaux apparaît ici : Le récit cinématographique classique est fondé sur un lien chronologique entre les événements de l'intrigue tandis que les récits acausaux développent une esthétique fondée sur l'assignation, l'association d'idées d'un

²² Mathias LAVIN. Conférence du 22 mars 2022 à 18h par visioconférence. Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Présentation de son ouvrage : *Puissances de la parole : à l'écoute des films*. Editions Mimesis, collection Images, Mediums (2021). 276 p.

point de vue affectif plutôt que logique. Partant, l'omniscience étant un concept qui, par essence, échappe à notre entendement, les narrateurs omniscients en littérature diffèrent de la caméra omnisciente au cinéma.

Les premiers ne sont omniscients qu'au regard d'un système donné : la diégèse, n'englobant pas tout ce qui existe. Ce narrateur a donc une connaissance absolue d'un système limité. La caméra, elle, est omnisciente au sens fort du terme. Elle a une connaissance absolue de tout chose. Mais nous ne pouvons faire l'expérience de cette omniscience dans son récit que par son absence, par ce sentiment que cette omniscience échappe à notre perception. Son récit est acausal, non pas au sens où il n'existe pas de lien causal eu égard à ce qu'elle filme, mais au sens où nous ne pouvons ni percevoir ni conceptualiser ces liens de causalité. Ce récit mutique de la caméra nous invite à supposer *a priori* l'existence de liens logiques entre les objets filmés à l'image, sans que nous puissions le prouver.

Transition

La première partie de notre réflexion expliquait les caractéristiques des récits acausaux et en quoi ils divergent du récit cinématographique classique. La seconde partie de ce mémoire interrogeait les éléments techniques sur lesquels les caractéristiques susdites sont fondées. Aussi, pourquoi ces éléments génèrent un sentiment de perte de repère entre l'histoire d'un côté et le récit que la mise en scène et les voix-off en font de l'autre. Cette perte de repère est liée aux caractéristiques suivantes :

1. Dans les récits acausaux, l'objet de la quête des personnages est protéiforme et cryptique, de façon que les spectateurs ont tous une interprétation différente de ce que cet objet peut être. Ils divergent sur ce point du récit cinématographique classique, où l'objet de la quête est souvent matériel. Le désir du personnage y étant clairement identifié.
2. Les récits acausaux ne distinguent pas stylistiquement passé, présent et futur diégétiques, tout comme ils traitent temps diégétiques et temps de diffusion de manière analogue. Les *flashbacks* sont traversés par ce paradoxe : nous distinguons le passé du présent parce que le premier n'existe que dans nos souvenirs, parce qu'il n'est pas matérialisé comme le présent. Mais la caméra nie cette distinction au sein de la diégèse, elle actualise de la même manière le passé et le présent. Le passé diégétique a donc une matérialité parce que nous le voyons et l'entendons, ce qui ne

peut évidemment pas se produire en dehors de l'écran. Le *flashback* montre donc à l'image un passé que nous ne pouvons pas percevoir, mais percevons pourtant, réactualisant à l'image un temps qui n'a plus d'existence matérielle. En outre, afin de lever toute ambiguïté temporelle liée à ce paradoxe, les récits cinématographiques classiques montrent le passé diégétique en ôtant stylistiquement aux *flashbacks* leur pouvoir de réactualisation des images. Sépias, flous, dates en intertitres, noirs et blancs... Autant de moyens stylistiques déployés par le récit classique pour dissocier passé, présent et futur diégétiques. Ainsi, dans les récits acausaux, c'est cette ignorance du présent, passé et futur diégétiques par le temps de diffusion qui induit cette incapacité à nous situer chronologiquement dans l'intrigue. Cette incapacité étant aux sources de la perte de repères que nous pouvons ressentir dans *Knight of Cups* ou *Song to Song* par exemple.

3. Le récit cinématographique classique confère une perception monologique de la réalité diégétique. Cette réalité est développée au travers du point de vue d'un seul personnage qui confronte sa perception du monde à des adjudants ou des adversaires. Comme la perception du protagoniste est la seule qui nous est donnée à voir, elle confère une dimension monolithique, unie, du réel, ce pourquoi nous ne doutons pas de la réalité mise en scène à l'image. Les récits acausaux sont dialogiques, ils donnent autant de perceptions du réel qu'il y a de personnages. Chaque perception se confronte à une autre, s'opposant à elle ou la complétant. Chaque perception d'un personnage est donc immergée dans un chaos d'un nombre potentiellement infini de perceptions divergentes, où l'identité du personnage se perd, si bien que le spectateur ne sait où se situe la vérité face à ce qui se produit à l'écran. La perception du réel y est plurielle, fragmentée, ce pourquoi le spectateur doute de la véracité de ce qui parvient à ses sens.
4. Dans les récits acausaux, la caméra est une narratrice omnisciente. Elle peut se déplacer partout dans la diégèse, annihilant les distances séparant les espaces et le temps, niant les frontières perceptuelles entre l'infiniment grand et l'infiniment petit. Chaque plan y apparaît comme une vérité absolue sur l'existence, où tout est déjà là, demeurant simplement à comprendre. Cela étant, la caméra omnisciente diffère du narrateur analogue en littérature. La caméra donne à voir et entendre la réalité, mais elle ne parle pas. Sa voix est mutique. A l'image d'un narrateur-dieu dont la conception de la réalité diverge tellement de la nôtre qu'il ne pourrait nous communiquer sa perception à cause de nos limites intrinsèques, la caméra ne peut

communiquer dans notre langage sa perception absolue, infinie et parfaite du réel. Nous pouvons ainsi percevoir cette omniscience, du moins en partie, sans pouvoir l'expliquer. Cette omniscience de la caméra est donc mystique.

Les récits acausaux demeurent cryptiques, dialogiques, mystiques, aux conceptions du réel si divergentes qu'elles appellent des interprétations multiples, à tel point qu'il n'est pas de perception plus pertinente qu'une autre.

Cependant, même si les récits acausaux mettent en scène une errance, une absence de repères, des voyages qui ne mènent pas vers une destination définie, ils ne sont pas dénués de logique. Tel sera l'objectif de la dernière partie de notre réflexion, où nous décrypterons ces récits cryptiques et définirons pragmatiquement le mysticisme qui les traverse.

III

Logique mystique, contemplation et récit spatial

Préambule

« Tout récit se présente en effet comme la quête d'un objet par un sujet. Il peut s'agir d'une quête amoureuse (Aurélien) comme d'une quête mystique (Journal d'un curé de campagne), de la recherche d'une fortune (L'Île au trésor) comme de celle d'un coupable (Le Crime de l'Orient-Express). »

Vincent Jouve¹

Que le récit soit classique ou acausal, raconter une histoire consiste nécessairement à emmener son interlocuteur quelque part, d'un point de départ à un point d'arrivée. La divergence entre le récit classique et le récit acausal, rappelons-le, se situe en ce que le récit classique révèle le lien logique qui sous-tend l'intrigue. De plus, le récit classique crée un objet tangible, indique clairement le désir du protagoniste et comment il se définit par rapport à lui. Les récits acausaux, d'une part, ne se fondent pas sur le lien de cause à effet pour relier les événements qu'ils montrent. D'autre part, ils dissimulent la logique sur laquelle ils se fondent pour relier tous les éléments qu'ils présentent à l'écran. L'objet de la quête est soit souvent intangible, soit le désir du personnage est inconnu ou non explicitement défini, soit les deux propositions à la fois sont vraies.

Néanmoins, se limiter à cette proposition en énonçant que les récits acausaux ont une logique dissimulée sans que nous cherchions à la définir, serait une démission de la pensée. Aussi notre objectif sera-t-il de décrire positivement la ou les logiques qui relie(nt) les plans des récits acausaux.

¹ Vincent JOUVE. *Poétique du roman*. Armand Colin, 5^e édition (2020). p. 82. Edition du Kindle.

A. Hypertextualité, intertextualité, archétypes et réseaux de symboles – Le récit acausal de *Knight of Cups* de Terrence Malick

« *L'hypertextualité*

Elle recouvre tous les types de transformation qu'un texte A peut faire subir à un texte B sur lequel il se greffe. »

*Vincent Jouve*²

Dans un roman, concrètement, est hypertextuel tout passage où un narrateur cite explicitement et transforme une référence extérieure à la diégèse qu'il décrit.

Par exemple, dans le roman *Dune*³, chaque chapitre est marqué d'une épigraphe, c'est-à-dire d'une citation d'un ouvrage et d'un auteur intradiégétiques. C'est une référence intertextuelle car ce texte extérieur au récit de l'intrigue (l'histoire de Paul Atréides) entre en résonance avec elle. L'intrigue et la référence citée sont toutes deux fictives, elles font partie de la même diégèse, d'où l'intertextualité. Cela étant, dans la même diégèse de *Dune*, des personnages font référence à un ouvrage nommé la *Bible Catholique Orange*, une œuvre du onzième millénaire issue d'une fusion des croyances monothéistes du vingtième siècle. Bien que *Dune* traite périphériquement cette œuvre, un de ses commandements revient souvent dans le cycle de Frank Herbert : « Tu ne feras point de machine à l'esprit de l'homme semblable. » Cette citation et le titre de *Bible Catholique Orange* constituent une référence hypertextuelle. En effet, *Dune* se greffe sur *La Bible* et la transforme, par le nouveau nom qu'il lui donne et par le commandement qu'il y ajoute.

La causalité du récit dans *Dune* en ressort complexifiée. En effet, la narration permet de reconstruire chronologiquement les événements de l'histoire, mais les références inter et hypertextuelles du narrateur inscrivent cette intrigue dans un contexte plus large.

Ainsi, même si le narrateur n'offre qu'une petite fenêtre perceptuelle sur l'univers entier qui compose *Dune*, les œuvres fictives citées confèrent l'impression de se confronter au

² Vincent JOUVE, *Poétique du roman*. Armand Colin, 5^e édition (2020). p. 118. Edition du Kindle.

³ Frank HERBERT. *Dune* (1965).

gigantisme de l'Imperium⁴. Concrètement, nous ne voyons de cette diégèse que ce que le récit nous donne à voir. Combien d'éléments de cet univers de science-fiction échappent à notre perception ? Il en ressort ce doute inextinguible (ce qui induit que le récit littéraire de *Dune* lui-même est en partie acausal) : Combien de liens de cause à effet échappent à notre entendement quant à ce qu'on nous raconte ?

Les récits cinématographiques classiques construisent leurs intrigues comme des histoires autonomes. L'intégralité de la boucle de causalité y est révélée. Dans la trilogie du *Seigneur des Anneaux*⁵, à partir de notre seule expérience de spectateur du film, nous savons pourquoi les événements montrés se produisent tels qu'ils se produisent. Tous les événements mis en scène et montés se suffisent en eux-mêmes.

Dès lors, même si un narrateur omniscient ne peut nous montrer l'immensité de son univers diégétique, l'inter et l'hypertextualité suffisent à en offrir un aperçu. En fait, ce n'est pas tant ce gigantisme potentiel sinon la causalité plurielle mise en scène qui rend ces récits acausaux. La référence à un texte extérieur à l'intrigue (intra comme extradiégétique) suffit à insuffler cette conscience chez le spectateur : l'histoire que le narrateur lui raconte s'inscrit dans un contexte plus large, le spectateur sachant qu'il n'en aura jamais une perception d'ensemble. Ainsi, nous ignorons totalement si la chaîne causale que l'on nous montre est bien la seule qui existe dans la diégèse. Concrètement, à partir du moment où le narrateur de *Dune* fait référence à la *Bible Catholique Orange*, une question sans réponse demeure : En quoi cette œuvre participe de la causalité des événements vécus par les personnages de l'intrigue ? D'une part, nous savons qu'une causalité nous échappe, d'autre part, nous doutons à présent que la causalité présentée par le récit soit la plus objective, ou la plus juste.

Bien sûr, une intrigue et son récit n'offrent qu'une perception parcellaire de la diégèse dans laquelle ils s'inscrivent. Cela étant, les récits classiques sont conçus de façon que la chaîne de causalité de l'intrigue narrée suffise. Nous savons alors pourquoi chaque événement mis en scène se produit tel qu'il se produit.

Nonobstant, les récits acausaux renfermant de l'inter et/ou de l'hypertextualité ne nous offrent qu'un aperçu de la chaîne de causalité échappant à notre perception. Cela étant, l'analyse

⁴ L'empire galactique de l'univers de *Dune*, composé de milliers de mondes et de dizaines de milliards d'êtres humains. La première trilogie n'en offre qu'un aperçu sommaire, mais l'évocation de son immensité place le lecteur au sein d'une chaîne causale tentaculaire et instille cette intuition profonde : le nombre de causalités que nous imaginons dans cette diégèse est bien plus vaste que ce que notre esprit peut concevoir.

⁵ Peter JACKSON. *La Communauté de l'Anneau* (2001). *Les Deux Tours* (2002). *Le Retour du roi* (2003).

de ces références insuffle une nouvelle logique dans le récit acausal, permettant de dégager de nouvelles unités de sens, eu égard à l'histoire et à la manière dont elle est racontée.

Dans cette optique, *Knight of Cups* ne peut être analysé sans l'interpréter par rapport au jeu du tarot. De la même manière que l'histoire racontée par Joseph à l'ouverture du film doit être considérée pour mieux appréhender le récit acausal de cette œuvre de Terrence Malick.

Aux origines de l'intrigue – Analyse de séquence : *Knight of Cups* : 02 : 59 -> 05 : 04 :
Le pèlerin

Sur l'intégralité de cette séquence, Joseph raconte en voix-off l'histoire suivante :

« Je me rappelle cette histoire que je te racontais quand tu étais enfant. A propos d'un jeune prince, d'un chevalier, envoyé par son père le roi de l'Est, de l'Ouest jusqu'en Egypte, pour trouver une perle, une perle provenant des profondeurs de l'océan. Mais quand le prince arriva, le peuple lui tendit une coupe qui lui fit perdre la mémoire. Il oublia qu'il était le fils du roi. Il oublia la perle, et tomba dans un profond sommeil. Le roi n'oublia pas son fils. Il continua de lui envoyer des mots, des messagers, des guides. Mais le prince continua de dormir. »

Joseph⁶

Cette voix-off se greffe sur des images d'enfants jouant dans un jardin, en compagnie de leur chien. Suivies d'autres images où Rick roule en décapotable accompagné de deux femmes. Rick est ensuite à une fête, dans un appartement au sommet d'un building. Ce ne sont pas tant les images que l'histoire racontée par Joseph qui porte du sens dans cette séquence. Le récit de Joseph est une référence intertextuelle à ce que vit Rick. Par transposition, nous déduisons que le roi de l'Est est Joseph, le père de Rick. Rick, lui, est le prince-chevalier envoyé par son père pour aller trouver une perle en Egypte. En outre, le synopsis de *Knight of Cups* indique que Rick est un scénariste en vogue à Hollywood. L'histoire susdite racontée par Joseph prend encore plus de sens, son prince étant parti pour « l'Ouest ». C'est sur la côte Ouest que se situe le royaume cinématographique que force d'individus ambitionnent d'atteindre. Aussi,

⁶ Times codes de la voix-off : 3 : 00 -> 5 : 04

la coupe que le prince boit fait référence à la perte de repères de Rick dont nous avons parlé précédemment. L'oubli de son père et les messages qu'il lui envoie illustrent les difficiles relations que Joseph a avec ses deux fils Barry et Rick. De cette histoire, cette référence intertextuelle, nous déduisons que Joseph a encouragé Rick à se rendre à Hollywood.

Nous pouvons ainsi interpréter que, soit ce rêve est la propre initiative de Rick, son père l'ayant encouragé à suivre son ambition artistique, soit Joseph a imposé à ses fils le rêve qu'il n'a pas pu accomplir. Ne tolérant pas son propre échec, Joseph a donc vécu son rêve artistique par procuration en imposant à ses fils la dure tâche de réussir là où lui n'a pas atteint son objectif, en dépit de tous ses efforts. Cela expliquerait la relation conflictuelle que Barry entretient avec Joseph, et la perte de repère que ressent Rick au quotidien, évoluant dans un monde qui ne correspond pas à ses aspirations. Cela expliquerait également pourquoi Rick s'est éloigné de son père ainsi que la volonté de Joseph de se réconcilier avec lui.

Les images intradiégétiques ne révèlent pas l'élément déclencheur de l'intrigue, elles n'expliquent pas pourquoi Rick est allé se perdre à Hollywood. Cela étant, l'histoire du prince à la perle racontée par Joseph instille une nouvelle unité de sens. Même si ce que nous avons énoncé dans le paragraphe précédent demeure hypothétique, le récit du prince par Joseph est un intertexte qui exprime métaphoriquement l'origine causale des maux de Rick, sa perte de repères ainsi que sa quête de sens.

L'errance de Rick en elle-même laisse transparaître la quête de sens du protagoniste de cette œuvre. Un sens qui s'exprime littéralement par le personnage du Père Zeitlinger (Armin Mueller-Stahl).

L'objet de la quête : le sens – Analyse de séquence – *Knight of Cups* : 1 : 38 : 04 -> 1 : 39 : 32 : le prêtre⁷

La séquence consiste en un montage de plusieurs espace-temps. Ils mettent en scène Rick marchant dans le désert, sur des chemins de fer, Rick dans la maison de son père, passant du temps avec lui. Rick s'efforce de le réconforter alors que Joseph prend son visage dans sa main. La caméra filme ensuite une voiture roulant sur la route qui arrive dans un quartier de maisons individuelles. Sur ces plans, la voix du prêtre, tantôt over, tantôt in, parle dans une église. Le prêtre est filmé en plan taille en légère contre-plongée, il tient ces mots :

⁷ La séquence est intégralement disponible via le lien ci-contre : <https://www.youtube.com/watch?v=g3f-wuC2Omo> [consulté le 6 mai 2022].

« Il semblerait que tu es seul, tu ne l'es pas. Même maintenant, Il te prend la main et te guide par une voie que tu ne peux pas voir. Si tu es malheureux, tu ne devrais pas le prendre comme une marque de Dieu en ta défaveur mais comme le contraire. Ce pourrait être la véritable preuve de Son amour. Il te montre Son amour, non pas en t'évitant la souffrance mais en t'envoyant de la souffrance, en te gardant là. Souffrir te lie à quelque chose de plus grand que toi, plus grand que ta propre volonté. Ça t'élève du monde, pour découvrir ce qui se trouve au-delà. Nous ne devons pas seulement endurer patiemment les troubles qu'il nous envoie. Nous devons les voir comme des cadeaux. Des cadeaux plus précieux que le bonheur que nous souhaitons pour nous-mêmes. »

Le Père Zeitlinger

La religion est un thème récurrent de la filmographie de Terrence Malick. Ici, il est plus particulièrement question de spiritualité. Par-delà l'abnégation qu'évoque le Père Zeitlinger, ses paroles littérisent le désir intérieur de Rick : trouver un sens à sa vie.

Or, c'est là le paradoxe de la métaphysique. La recherche du sens commence aux frontières que nos perceptions ne peuvent franchir. Tout ce que nous trouvons dans cette quête demeure abstrait. Toute vérité métaphysique, parce qu'elle échappe à nos perceptions, ne peut prendre corps dans la réalité parvenant à nos sens. Selon le Père Zeitlinger, si nous ne pouvons rendre concrète cette vérité métaphysique, le fait que nous ne trouvons pas de sens à nos souffrances est la preuve qu'il existe une vérité objective par-delà nos perceptions. C'est pourquoi il croit que la souffrance est la preuve de l'existence de Dieu. Ses propos ne sont pas une invitation à la résignation, à l'acceptation de ce que l'on juge inacceptable. Pour Zeitlinger, souffrir nous élève au-delà des limites de nos perceptions, prouvant l'existence de Dieu et d'une vérité objective. Si bien que même si nous ne pouvons les concevoir, nous savons que cette vérité et Dieu existent.

Pour en revenir au récit de *Knight of Cups*, ces plans sur le Père Zeitlinger pourraient être considérés comme un intertexte de l'intrigue initiale de Rick. En effet, lorsque Zeitlinger parle, son interlocuteur n'est pas présent à l'image. Aucun champ/contrechamp n'est mis en scène. De plus, dans la séquence, nous ne voyons jamais Rick entrer dans une église. Ainsi,

nous n'avons aucun moyen de déterminer qui est l'interlocuteur de Zeitlinger, tout au plus pouvons-nous supposer qu'il parle à Rick, étant donné qu'il est le personnage principal du film. Ainsi, cette scène peut être une discussion entre Rick et le prêtre ou un moment extérieur à l'intrigue.

Dans un cas comme dans l'autre, cette scène est un intertexte exprimant la quête de Rick et son objet métaphysique : le sens de l'existence.

Récit acausal et hypertextualité – *Knight of Cups* et le jeu du tarot

A présent, qu'en est-il du jeu de tarot ?

Dans la première partie de ce mémoire, nous avons résumé *Knight of Cups* en suivant le découpage du film selon les chapitres définis par le montage. Chaque partie du film est découpée selon une carte du jeu de tarot, soit par un intertitre blanc sur fond noir, soit par la carte elle-même.

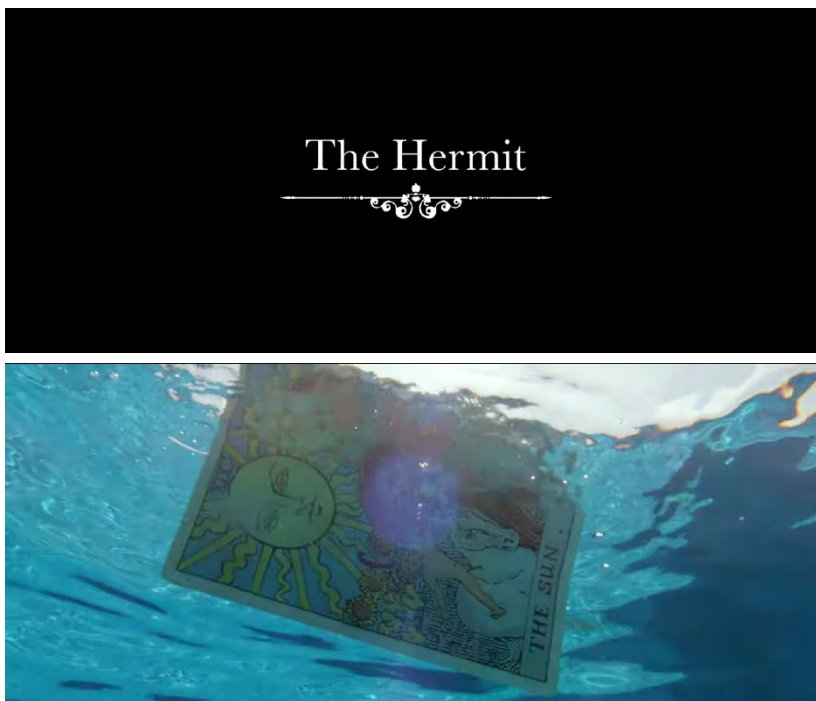


Figure 19 : Au-dessus, l'intertitre de la partie : « L'Ermite » (version anglaise). En-dessous, la carte de Tarot : « Le Soleil » (version anglaise) ouvrant une autre partie. *Knight of Cups* se découpe ainsi en chapitres. Chaque intertitre / carte de Tarot, constitue une référence intertextuelle / hypertextuelle pour analyser les images et sons au sein d'un chapitre.

1^{er} plan : 30 : 05 -> 30 : 09

2nd plan : 53 : 47 -> 53 : 50

En outre, les chapitres apparaissent dans l'ordre suivant : La Lune, Le Pendu, L'Ermite, Jugement, La Tour, Le Soleil, La Papesse, La Mort, Liberté. A chaque titre de partie correspond un personnage, introduit dans la diégèse après le titre du chapitre en question.

La Lune est apparentée au personnage de Della (Imogen Poots). La Lune est la dix-huitième carte du tarot de Marseille. Par-delà la symbolique relative à l'identité de genre qu'évoque le symbole lunaire, la carte de tarot

suggère le mystère, ce qui demeure caché. La carte n'est pas tant une représentation de la jeunesse que celle de la sagesse. Sans préjuger de la seconde caractéristique, Della est un personnage qui ne correspond pas à cette représentation de la carte de tarot. Du fait de son tempérament extroverti, elle ne cache pas ce qu'elle ressent, au contraire, elle l'exprime.

Le Pendu est apparenté au personnage de Barry (Wes Bentley). Douzième carte du tarot de Marseille, Le Pendu représente le conflit, une prise de décision nécessitant le sacrifice de soi. Le Pendu renvoie également à une représentation d'Odin, le dieu de la mythologie nordique pendu neuf jours par le pied à l'Arbre-Monde Yggdrasil, ayant sacrifié un œil en l'échange de la perception des choses cachées en ce monde. Cela correspondrait au fait que Barry est prolix, qu'il hurle souvent contre son père, quitte à sacrifier des relations sereines et une partie de soi pour obtenir la vérité.

Dans le chapitre de l'Ermite, Rick n'entretient pas de relation amoureuse. Il rencontre brièvement Helen (Freida Pinto), qu'il recroisera plus tard dans le temps filmique. Des voix-off de Joseph se superposent aux images de la fête, de la même manière que les personnages de Tonio (Antonio Banderas) et Bud Wiggins (Bruce Wagner) parlent à Rick et lui expliquent la manière dont ils conçoivent la vie. Des voix-off d'Antonio Banderas se superposent aux images de la fête. L'Ermite est la neuvième carte du tarot de Marseille. Il est appelé « le vieillard » dans la version d'origine italienne du jeu de carte. Allégorie du Temps, l'Ermite est un personnage qui n'est pas philosophe. Il ne recherche pas la vérité, il est le sage qui connaît les choses vraies. Son discours demeure cryptique, de façon que le profane n'y verra que du verbiage, là où celui qui décèlera la complexité de son discours comprendra ce qu'il dit. Joseph peut être identifié à l'Ermite, son récit du prince à la perle revenant en voix-off dans ce chapitre, tout comme Tonio, dont les propos qu'il tient en voix-off demeurent abstraits.

Le Jugement est la vingtième carte du tarot de Marseille. L'ange porteur de la trompette du jugement dernier annonçant la résurrection des morts. Le Jugement peut être associé au personnage de Nancy (Cate Blanchett), son évocation de sa relation passée avec Rick ramène à la conscience des événements qui ne sont plus, de la même manière que Nancy soigne des indigents et des blessés graves, s'efforçant de guérir des plaies irréversibles et de ramener à la vie des corps meurtris.

Même si le montage ne la cite pas explicitement, la Tour renvoie à la seizième carte du tarot de Marseille : La Maison Dieu. Cette carte représente un défi d'humilité, la personne mise à l'épreuve pouvant à la fois être confrontée à un manque d'humilité, ou inversement, de

confiance en soi. La carte renvoie également à la Tour de Babel, l'ambition démesurée de l'humanité dans leur volonté d'atteindre Dieu ayant conduit à la destruction de l'édifice par ce dernier. Ainsi, la séquence s'ouvre sur un gigantesque building. Dans un grand vestibule paré de baies vitrées géantes, un homme parle à Rick de ses opportunités d'évolution de carrière. L'homme lui affirme qu'il fera partie des meilleurs, qu'il se hissera au sommet, au-dessus de tous. La Maison Dieu renvoie à la carrière de Rick, ne précisant pas s'il manque de confiance en lui, ou si son manque d'humilité le conduit à sa perte.

Le Soleil est la dix-neuvième carte du tarot de Marseille. Sa symbolique est plurielle. Le Soleil est représenté sur cette carte comme l'astre majeur symbole de vie. Cette carte est associée à Helen (Freida Pinto). Chaque fois que Rick passe du temps avec elle, Helen sourit et dispense une énergie positive.

La Papesse est la deuxième carte du tarot de Marseille. La carte est associée au personnage de Karen (Teresa Palmer). La Papesse représente la volonté de savoir, ainsi que la connaissance assimilée et concrète. Une autre lecture de cette carte associe la Papesse au symbole de la virginité. Dans *Knight of Cups*, Rick rencontre Karen quand elle travaille comme danseuse dans un strip club. Le film reprend l'interrogation sexuelle soulevée par la carte. Karen apparaît comme un personnage se constituant sa propre vérité du monde, tout en cherchant à le connaître au travers des multiples expériences qu'elle entreprend (voyage à Las Vegas, prise de drogues pour chercher de nouvelles perceptions...). Karen accumule les expériences afin que sa pensée évolue, à l'image de la Papesse représentant le désir constant d'accroître ses connaissances.

La Mort est la treizième carte du tarot de Marseille. Cela étant, cette carte ne porte initialement pas de nom. Elle est à tort associée à la mort. Elle symbolise la résurrection, la fin d'un état, un changement existentiel ou le deuil. De fait, le chapitre correspondant dans *Knight of Cups* met en scène des tranches de vie de profonde félicité. Rick ne passe que d'heureux moments avec Elizabeth (Natalie Portman). Son père, au crépuscule de sa vie, est un homme débordant de sagesse et de bonheur. Le chapitre est mis en scène de façon que nous pouvons penser que Rick a trouvé son âme sœur, jusqu'au moment où Elizabeth lui annonce qu'elle est enceinte d'une précédente relation. La Mort n'est donc pas associée à un personnage particulier, sinon au deuil vécu par Rick. Il est contraint d'accepter l'achèvement de sa relation idyllique. Une fin d'autant plus tragique qu'Elizabeth est triste de lui faire subir un choix dont il n'est pas responsable.

Le dernier chapitre : Liberté, est le seul de *Knight of Cups* qui ne correspond à aucune carte du tarot de Marseille. Reste à savoir si Rick, le cavalier de coupe, a accompli ou non sa quête et s'il demeure libre. Le cavalier de coupe représente un personnage rêveur, force de propositions, en proie à l'ennui, mais également raffiné. A l'inverse, elle peut refléter le manque de fiabilité, l'insouciance de la personne ainsi que son incapacité à discerner la vérité du mensonge. Qu'en est-il de Rick, eu égard à cette symbolique de la carte ?

Les cartes de tarot analysées ci-dessus comportent de nombreuses autres interprétations symboliques. Du point de vue de la construction du récit, Terrence Malick reprend les principes de John Truby tout en les trahissant.

Utiliser des archétypes comme fondement de la création de vos personnages permet en général de leur donner très rapidement du poids, car chaque type exprime un modèle fondamental que le public reconnaît, ce modèle se manifestant à la fois dans le personnage et dans ses interactions avec la société. [...] Si l'on n'enrichit pas l'archétype de détails, il peut vite devenir un stéréotype.

*John Truby*⁸

Prenons un des récits cinématographiques classiques les plus communément partagés. Soit *Star Wars, épisode IV : Un nouvel espoir*⁹. Chaque personnage correspond à un archétype explicitement indiqué par la mise en scène. Les personnages partagent de nombreux traits avec les symboles auxquels ils renvoient : Leia Organa est une princesse, Luke Skywalker est un chevalier, Han Solo est un hors-la-loi / contrebandier, Obiwan Kenobi est un sage / ermite, Dark Vador est un seigneur. Chaque personnage et son évolution intrinsèque renvoient explicitement à son personnage-type ancré dans l'inconscient collectif. Une construction de laquelle il ne sort pas. Le récit cinématographique classique se fonde donc sur des archétypes aux caractéristiques identifiables, de façon que le spectateur se projette sur l'évolution potentielle du personnage.

Les récits acausaux respectent ce principe édicté par John Truby tout en le trahissant. Dans *Knight of Cups*, chaque personnage correspond à un archétype du jeu de tarot. Cela étant,

⁸ John TRUBY. *L'anatomie du Scénario, comment devenir un scénariste hors pair*. Nouvelle Edition, Michel Lafon (2017). p. 113.

⁹ George LUCAS. *Star Wars, épisode IV : un nouvel espoir* (1977).

Terrence Malick choisit un jeu de cartes dont le principe même est de rester mystique. Tout l'écueil divinatoire d'un jeu de tarot (sans basculer dans le débat de la vérité ou fausseté de la divination) est que chaque carte, selon que nous la tirons à l'endroit ou à l'envers, porte deux significations totalement contradictoire l'une de l'autre. La Maison Dieu signifie l'ambition démesurée lorsqu'elle tirée à l'endroit ou le manque de confiance en soi lorsqu'elle est tirée à l'envers.

D'une part, les personnages de *Knight of Cups* sont associés à ces archétypes. Barry est identifié au Pendu. Il s'en rapproche par le côté sacrificiel qu'évoque cette carte. Pourtant, Barry ne semble pas détaché du monde matériel, contrairement à l'une des significations évoquées par la carte. Les personnages du film de Malick renvoient donc aux significations des cartes de tarot sans se réduire à ces dernières.

D'autre part, telles sont la force et la limite du jeu du tarot ainsi que de l'art divinatoire par extension. Les cartes sont riches en symboles et en significations possibles. A chaque tirage, nous aurons autant d'interprétations possibles des cartes sorties du jeu que nous chercherons ce qu'elles signifient par rapport à nos vies et à quels événements vécus elles font référence.

Ainsi, cette analyse des personnages par rapport au jeu de tarot révèle l'impossibilité de leur attribuer une essence. En fait, dans les récits acausaux, les personnages ne sont pas déterminés par un passé qu'ils chercheraient à changer. Ce sont leurs actes à chaque plan qui les définissent. Lorsque Rick reconforte son père, à cet instant, à ce plan précis où il l'étreint, Rick est défini comme un homme droit en bienveillant. Lorsqu'il erre dans le désert, à chaque plan précis où il déambule parmi le sable et les rochers, il apparaît dans ces moments comme un pèlerin cherchant son chemin. Nous pourrions poursuivre de la même manière pour chaque personnage à chaque plan de *Knight of Cups*. Ainsi, les personnages se définissent dans l'instant de leurs actes, une essence qui disparaît aussi rapidement qu'elle apparaît, chaque fois que les personnages agissent.

Définition – Les récits acausaux : Personnages définis par leurs actes / Objet de quête immatériel / Chaînes causales sous-jacentes à l'intrigue

Ainsi, dans les récits acausaux, les personnages sont construits sur des archétypes pour mieux s'en éloigner. Il devient difficile voire impossible de définir ce qu'ils sont, de leur attribuer une essence. Les personnages se définissent dans le présent de leurs actes. Ce sont leurs choix à un instant particulier, à chaque fois qu'ils apparaissent dans un plan, qui les définissent. Une définition évoluant aussi rapidement que les actes des personnages

s'accumulent. A l'image du jeu de tarot, plus nous chercherons à décoder les signes que le récit acausal du film nous donnera à voir, plus nous découvrirons le nombre potentiellement infini d'interprétations que nous pourrons en tirer. En conséquence, l'objet de la quête des personnages est spirituel plutôt que matériel. Celui-ci est intangible, il se ressent plus qu'il ne s'explique. Tel est le propre de la quête du sens. Le sens est un concept abstrait, il se ressent aisément mais nous ne parvenons pas à lui conférer une existence tangible à travers nos perceptions limitées.

Dans les récits acausaux, l'acausalité ne provient pas de l'absence de liens de cause à effet dans l'intrigue. Elle vient des innombrables causalités enchevêtrées qui composent la diégèse dans son intégralité. Les références inter et hypertextuelles des récits acausaux constituent une fenêtre ouverte sur ce monde plus vaste que nos perceptions. Ces références offrent un aperçu de ces multiples chaînes causales auxquelles nous n'accédons pas. Dans cette diégèse extérieure à l'intrigue siègent les origines des maux des personnages. L'intertextualité n'exprime pas littéralement ces origines. Aussi pouvons-nous nous contenter de connaître leur présence, sans les définir.

B. Contemplation et contingence – Le récit acausal de *Song to Song* de Terrence Malick

« Comme l'enfant suspendu aux lèvres qui lui content des fables, nous nous montrons toujours sensibles aux intrigues qui mettent en ligne ou en perspective une action. « Action ! », lance le chef opérateur sur le plateau d'un tournage ; on parle d'actes au théâtre, et dans les médias d'actualité : ce fil des actes (ces res gestae qui nomment en latin l'Histoire) captive l'attention, c'est lui qui nous scotche aux récits du cinéma et du théâtre, ou quotidiennement à des journaux de papier, de radio ou d'écrans, et qui nous fait tourner les pages des romans au louable mépris de toute autre activité. Vivre, écrit quelque part Régis Debray, c'est se raconter des histoires... »

Daniel Bougnoux¹⁰

¹⁰ Daniel BOUGNOUX. *La crise de la représentation*. Paris. La Découverte (2006). pp. 152-153.

L'action motrice de l'intrigue, les conséquences et l'origine des maux

Le propre d'un récit, selon Daniel Bougnoux, est de raconter une action. Toute histoire se fonde sur elle. Parmi les définitions du Robert, « l'action » est le « fait de produire un effet, manière d'agir sur quelqu'un ou quelque chose. » « Sous l'action de l'humidité » peut-on lire comme exemple¹¹. On retrouve le principe théorisé par Vincent Jouve, selon lequel on ne peut raconter d'histoire sans que l'ordre initial ne soit perturbé par un agent intérieur ou extérieur à celui-ci. L'humidité est l'action des molécules d'eau pénétrant une substance. L'eau altère ainsi le matériau initial dans lequel elle s'infiltré, écaillant par exemple la peinture soigneusement appliquée sur un crépis. Il n'y a donc pas d'histoire s'il n'y a pas création d'un déséquilibre. Cela ne signifie pas que l'ordre diégétique initial est idyllique. Nous retrouvons ici le besoin d'une évolution. Le déséquilibre marque la perturbation et la fin d'un état initial. Ce déséquilibre est nécessaire pour que l'intrigue évolue, pour que les personnages soient amenés à progresser au travers de leurs actes.

Il en ressort la perte de repères générée par les récits de *Knight of Cups* et *Song to Song*. Dans le premier film, nous voyons les personnages agir et les conséquences de leurs actes ne sont jamais montrées. Dans le second, si les personnages agissent bien de façon que l'intrigue progresse, le film s'ouvre *in medias res*, les origines causales du déséquilibre ne sont pas montrées. En outre, contrairement au récit cinématographique classique, le récit de *Song to Song* n'accomplit pas de *flashback* pour nous ramener à l'élément causal aux origines du déséquilibre.

Soit *Inception*¹² de Christopher Nolan. Le film s'ouvre sur le personnage de Cobb (Leonardo DiCaprio) se réveillant sur une plage. L'intrigue prend ainsi la forme d'un récit linéaire en spirale, où plus nous avançons dans le temps filmique, plus nous comprenons l'histoire et ce qui a conduit ce personnage jusqu'à cette plage. Concrètement, l'ouverture d'*Inception* met en scène l'intrusion des rêves de Saito (Ken Watanabe) par le groupe de Cobb et ses acolytes, une mission qui se solde par un échec. C'est cet échec qui perturbe l'état initial de l'intrigue : Cobb est un « extracteur » pénétrant l'esprit d'individus à partir d'une machine permettant de partager les rêves. Ce, en vue de subtiliser des informations sensibles, enfouies au plus profond de l'esprit des victimes.

¹¹ Voir le lien ci-contre pour d'autres définitions du terme « action » : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/action> [consulté le 12 mai 2022].

¹² Christopher NOLAN. *Inception* (2010).

Alors que le braquage de l'esprit de Saito a échoué, celui-ci propose un travail à Cobb qui consiste à introduire une idée dans le subconscient d'un concurrent de l'entreprise de Saito. En échange de ce travail, Saito usera de son réseau pour éviter la prison à Cobb, afin qu'il puisse revoir ses enfants. C'est ce braquage échoué de l'esprit de Saito qui perturbe l'équilibre initial et amène, beaucoup plus tard, Cobb sur cette plage que nous voyons au premier plan du film. *Inception* semble un long *flashback* à partir d'une scène s'ouvrant *in medias res*. Une scène qui prend son sens par tout le cheminement accompli par le récit du film.

Dans *Song to Song* en revanche, si le film s'ouvre *in medias res*, jamais la narration ne définit un état initial et un état final. Là où *Inception* révèle que le premier plan du film se situe diégétiquement au moment où se résout l'intrigue : lorsque Cobb retrouve Saito dans les limbes, sauvant l'homme qui l'empêchera de finir derrière les barreaux¹³. En fait, puisque *Song to Song* ne signale pas les différentes étapes de sa structure narrative, le récit du film montre bien les personnages agir (BV jouant du piano avec Cook par exemple), mais les conséquences de ces actions ne sont montrées que de manière parcellaire, contrairement à *Knight of Cups*, où si elles sont présentes à l'écran, nous ne pouvons pas les voir. D'une part, *Song to Song* est un film choral, les destins de BV, Cook, Rhonda et Faye, sont intriqués. Les causalités faisant évoluer l'intrigue s'entrecroisent et sont multiples. D'autre part, nous ne pouvons reconstituer le temps diégétique qu'avec incertitude. Par exemple, lors des vacances au Mexique, nous ne savons pas si le trio BV, Cook, Faye s'est rendu dans des bars puis est allé ensuite à la pyramide, ou inversement. Nous savons seulement que ces vacances se sont produites avant que Cook ne rencontre Rhonda. Ainsi, il peut y avoir plusieurs éléments perturbateurs à l'origine d'une évolution dans l'intrigue. Par exemple, lorsque BV quitte Faye, nous pouvons penser que c'est le fait qu'elle l'a trompé, comme le fait qu'elle lui a menti plusieurs fois sur sa relation adultère, qui est l'élément déclencheur de la rupture amoureuse.

De cette réflexion, il en ressort ce dilemme : comment raconter une histoire si nous ne racontons pas d'action ?

De l'origine nécessaire d'un problème à la contingence de ses causes

La mise en scène de *Song to Song* révèle l'évolution de l'intrigue, mais elle ne montre paradoxalement jamais une action qui entraînera des conséquences immédiates sur la vie des personnages. Lorsque BV joue du piano et que Cook chante avec lui, les deux personnages sont bien en train d'agir. Cependant, cette scène ne change pas drastiquement le cours de la vie des

¹³ Si toutefois la toupie tombe à la fin, mais c'est une autre histoire.

personnages. D'autre part, toutes les actions majeures de l'intrigue, se déroulent en vérité hors-cadre. Nous assistons ici à quelque héritage de la bienséance théâtrale du XVIIe siècle, où en une seule journée, dans un même lieu, les personnages devaient achever les actions qu'ils entreprenaient. Surtout, toutes les scènes pouvant potentiellement heurter la sensibilité du spectateur, devaient se dérouler à l'extérieur des limites du plancher.

Prenons *Le Cid*¹⁴. Les scènes se succèdent selon l'ordre chronologique des événements. A l'exception du soufflet que Don Diègue reçoit de Don Gomès, élément perturbateur de l'intrigue, tous les événements majeurs se déroulent hors-scène. Le meurtre de Don Gomès par Rodrigue, la bataille de Rodrigue contre les Maures, éléments primordiaux intervenant dans la relation amoureuse de Rodrigue et Chimène, ne sont jamais montrés, seulement rapportés par le personnage clamant ses prouesses à son interlocuteur. En somme, la mise en scène (ou le texte) révèle les conséquences d'une action mais n'en montre pas nécessairement les causes.



Figure 20 : Au-dessus, Faye demande pardon à BV quant au fait de l'avoir trompé. En-dessous, Faye pleure seule. Surgit sur ce plan la voix-off de BV : « On s'est séparés. » Le moment exacte de leur séparation n'apparaît pas à l'écran.

1^{er} plan : 1 : 03 : 59 -> 1 : 04 : 10

2^e partie (Faye marche seule dans la pièce) : 1 : 04 : 16 -> 1 : 04 : 41

Dans *Song to Song*, les événements majeurs de l'intrigue n'apparaissent presque jamais à l'écran. Par exemple, concernant la rupture amoureuse de BV et Faye, une séquence les met en scène dans une maison, tous deux devant une baie vitrée.¹⁵

Quelques plans les montrent ensemble, puis suivent d'autres plans où Faye pleure seule, au même

¹⁴ Pierre CORNEILLE. *Le Cid* (1637).

¹⁵ Time codes de la séquence : 1 : 03 : 54 -> 1 : 04 : 40.

endroit. Dans cette séquence, la voix in de Faye dit à BV : « J'aurais jamais dû, tu veux bien me pardonner ? » S'en suivent les plans où Faye est seule, la voix-off de BV se superposant sur ces images :

« On s'est séparés, j'ai essayé d'être gentil. Ça n'a fait que me rendre plus distant. »

BV¹⁶

C'est bien le fait que Faye ait trompé BV qui est responsable de leur séparation. Mais nous ne savons pas quel événement exactement a déclenché le départ de BV : le fait qu'elle lui a menti, qu'elle l'a trompé, ou qu'elle lui a demandé pardon. Le film ne montre pas le moment exact où BV la quitte. D'une autre manière, concernant le suicide de Rhonda, son acte n'est jamais montré à l'image. Cet événement est probablement le climax de l'intrigue. La scène où l'on découvre que Rhonda s'est ôtée la vie est d'autant plus brutale que nous ne la voyons jamais effectuer son acte. La séquence de sa mort révèle un montage alterné entre la mère de Rhonda marchant dans la rue, le visage grave, et Cook marchant dans sa piscine, découvrant le corps inanimé de son épouse, désarticulée, gisante sur le sol humide. Le montage retourne à la mère de Rhonda, hurlant de désespoir sur un parking. Ce qui apparaissait à l'origine comme un montage alterné est en fait une succession de *flashbacks* et *flashforwards*, les premiers correspondant à la scène de la piscine, les seconds à la mère dans la rue puis sur un parking.

Ça te plaît ce genre de filles, hein ? Elles savent quel genre d'homme tu es ? Quand j'étais petite, j'aimais tout le monde, tu as tué cet amour. Qu'est-ce que j'ai dit, qu'est-ce que j'ai fait ?

Rhonda¹⁷

¹⁶ Time codes : 1 : 04 : 17 -> 1 : 04 : 35.

¹⁷ Time codes de la voix-off : 1 : 38 : 26 -> 1 : 39 : 37.



Figure 21 : Au-dessus, Cook (à gauche) montre ouvertement à Rhonda (à droite) qu'il fréquente d'autres femmes. Rhonda est en conflit avec ses valeurs. En-dessous, un peu plus tard dans le temps filmique, Cook surgit à l'arrière-plan et découvre le corps inanimé de son épouse, elle s'est ôtée la vie. Est-ce l'évènement du plan du dessus ou un ou plusieurs autres qui sont responsables de la mort de Rhonda ?

1^{er} plan : 1 : 37 : 24 -> 1 : 37 : 35

2nd plan : 1 : 42 : 01 -> 1 : 42 : 04

Lorsque Rhonda énonce cette voix-off, la caméra la filme avec Cook à un festival de musique. Rhonda est au premier plan, Cook à l'arrière-plan, déambulant avec une autre femme alors que Rhonda est présente. Le récit est construit de façon que nous comprenons que ce sont les manipulations de Cook qui poussent Rhonda au suicide. Mais là encore, à l'image de la rupture

de Faye et BV, nous ignorons quel évènement spécifiquement provoque la fin tragique de Rhonda. Nous ignorons si c'est la prise de drogues à laquelle Cook l'invitait, ou les jeux sexuels qu'il lui imposait avec Faye et des prostituées, ou encore sa paranoïa ou son ambiguïté, qui ont poussé ou non Rhonda à s'ôter la vie.

En somme, cette impossibilité à déterminer quel évènement mis en scène déclenche l'intrigue n'est pas à considérer comme une aporie, mais comme une logique sur laquelle les récits acausaux sont fondés.

Le récit de *Song to Song* n'est pas nécessaire mais contingent. Revenons à *Inception*. Son récit est nécessaire car il est construit de façon que nous connaissons exactement quel évènement est considéré comme déclencheur de l'intrigue : le braquage échoué de l'inconscient de Saito. Cela étant, ce n'est pas parce que le récit désigne cet élément en particulier que cela signifie que cet évènement est le seul à l'origine des péripéties des personnages. C'est le récit

d'*Inception* qui définit explicitement « cet » évènement comme « celui » qui a déséquilibré l'ordre initial. Mais nous pourrions tout autant considérer que la mort de Mall (Marion Cotillard) a amené Cobb, beaucoup plus tard, à braquer l'esprit de Saito. Les évènements en eux-mêmes sont analogues les uns aux autres. C'est le récit du film qui explicite la logique causale reliant tous ces évènements et choisit un évènement par rapport à un autre, évènement qu'il désignera comme élément déclencheur de l'intrigue.

C'est en ce sens que le récit d'*Inception* est nécessaire. La mort de Mall ne perturbe pas l'équilibre initial. En effet, le récit est construit de façon que nous apprenons à la moitié du temps filmique que Cobb se sent responsable du trépas de son épouse. Là où le braquage échoué de l'esprit de Saito se déroule au début du temps filmique. Le récit d'*Inception* est donc nécessaire, il ne peut pas être autrement qu'il est en désignant le braquage échoué de l'esprit de Saito comme « l'évènement » déclencheur de l'intrigue.

C'est en ce sens également que le récit de *Song to Song* est contingent. Il peut ne pas être, tout comme être autrement qu'il est. Puisqu'il ne hiérarchise pas les évènements, il laisse le spectateur décider quel évènement provoque la perturbation initiale.

Le récit contingent défend un paradigme sur la causalité qui diverge du récit nécessaire. Ce dernier postule qu'il existe nécessairement une causalité juste, sinon *la* causalité qui est responsable des épreuves que traversent les personnages. Les récits contingents au contraire invitent à considérer que l'histoire que l'on nous raconte s'inscrit dans un contexte plus vaste. Les récits contingents considèrent toute la diégèse dans laquelle s'inscrit l'intrigue, une diégèse qui déborde du cadre de la représentation accomplie par le film seul. Ainsi, les récits contingents invitent, même s'ils ne les représentent pas, à considérer toutes les chaînes de causalité échappant à notre entendement et tous les liens de cause à effet débordant les cadres de l'intrigue que l'on nous raconte. Ce, tout en demeurant des liens causaux néanmoins liés à l'histoire, indépendamment du degré d'influence que chaque lien exerce sur l'intrigue.

Les récits contingents sont, en un sens, beaucoup plus cyniques que les récits nécessaires. Par-delà la question du : « comment cet évènement se produit ? » c'est : « Pourquoi les tragédies se produisent telles ainsi ? » que les récits contingents posent comme interrogation. Dans *Inception*, la tragédie de la mort de Mall peut être relativisée parce que le récit (avec son point de vue propre) explique pourquoi Mall s'est suicidée : elle pensait être dans un rêve, d'où la nécessité de passer par tous les moyens pour que Cobb et elle se réveillent. Sa mort est tragique, mais le *pathos* lié à sa mort se réduit dès l'instant où le récit explique pourquoi son

décès est arrivé : elle ne savait plus distinguer le rêve du réel, contrairement à Cobb¹⁸. Le récit transforme le suicide de Mall en un accident.

Dans *Song to Song*, le suicide de Rhonda est d'autant plus tragique que nous ignorons la cause exacte à l'origine de sa mort. Le récit ne donne qu'une vague cause efficiente : Cook. Mais nous sommes incapables de déterminer quel(s) évènement(s) est/sont responsable(s) de son décès. Le récit de *Song to Song* est contingent, il offre plusieurs grilles d'interprétations possibles sur la cause finale qui a amené les personnages à endurer toutes ces épreuves. Il y a donc plusieurs interprétations possibles, sans qu'une soit plus légitime qu'une autre. Le récit contingent de *Song to Song* est cynique voire nihiliste, au sens où il sous-entend qu'en dépit de toutes les horreurs que subissent les personnages, il n'y a peut-être pas de sens à ce qu'ils subissent. Ou alors, qu'il existe tellement de sens possibles qu'à l'image des personnages, nous nous épuiserons moralement à chercher les sens possibles des tragédies qu'ils subissent.

Pour reprendre le point de vue omniscient développé en seconde partie de ce mémoire, les récits acausaux (et contingents par extension) défendent un paradigme où, sans nier l'existence d'une vérité objective, nous sommes dans l'incapacité de trouver cette dernière.

En somme, ces récits ne modifient pas uniquement la manière dont le cinéma raconte une histoire. Ils transforment en filigrane la représentation du monde qu'un film dépeint.

Le récit subjectif et la vérité objective

« Quel regard de surplomb porter, avec de pareils formats, sur les réalités balkaniques ? Comment en rappeler l'histoire, pourtant indispensable à l'intelligence de leurs convulsions ? Comment décrire les affrontements sans tomber dans un vocabulaire partisan ? Comment sur un tel terrain ne pas choisir son camp ? Car les mots, les images, les chiffres employés pour décrire les combats font eux aussi la guerre ; confronté au piège balkanique, chacun consultait sa boussole – qui pouvait être l'anti-américanisme, ou les souvenirs de la guerre de 1939, ou le sentiment de l'urgence humanitaire, et ces choix ne conduisaient pas aux mêmes conclusions. »

¹⁸ Là encore, concernant la conception du réel défendue par *Inception*, c'est un autre débat qui fait couler beaucoup d'encre.

Daniel Bournoux développe à ce sujet le paradoxe du journalisme. Il analyse le traitement des journaux et médias concernant les guerres balkaniques. Sans juger quiconque, tel est le paradoxe du journalisme : Informer, c'est chercher à communiquer des données en toute neutralité. Mais nous ne pouvons empêcher des individus, directement ou indirectement concernés par un drame de se polariser autour de communautés affectives. Les lecteurs des journaux comme ceux qui calculent les données deviendront partisans, délibérément ou malgré eux. Dans le cas d'une guerre, nous ne pourrions empêcher des individus d'être touchés face à l'horreur, de façon que des communautés se constitueront autour d'idéologies qu'ils érigeront en vérité objective.

Daniel Bournoux explique qu'au XIXe siècle, à l'époque où le journalisme florissait, de grandes personnalités de lettres, telles Emile Zola avant son célèbre article de presse : « J'accuse... ! »²⁰, reprochaient aux journalistes d'ôter toute interprétation du monde dans leurs propos. Autrement dit, des romanciers comme Zola reprochaient aux journalistes de rechercher à tenir des propos factuels, à exposer une situation, à la retranscrire par écrit sans y insuffler d'opinion. Il est curieux d'observer aujourd'hui que nous reprochions l'inverse à la presse, que la sphère publique la juge partisane en fonction du périodique, mais c'est un autre débat.

Ce qui porte du sens dans notre sujet, est la manière dont le journalisme fait émerger le concept de vérité objective dans le débat public. Lorsqu'un drame se produit (guerres, catastrophes écologiques, scandales sanitaires...), les journalistes se situent dans la contemporanéité du tragique, de façon que, délibérément ou malgré eux, ils ne pourront informer en toute neutralité. Les pensées sont échauffées, les émotions crues prédominent, afin que la recherche de la vérité s'apaise, les esprits ont besoin de temps pour se calmer.

Les propos de Daniel Bournoux prennent tout leur sens avec des événements tels le mouvement des gilets jaunes, les attentats du Bataclan et bien d'autres. Chaque camp se constitue une opinion sur l'évènement tragique, cette opinion devient une vérité subjective partagée au sein d'une communauté, et chaque communauté lutte pour que sa vérité subjective devienne le principe suprême de l'objectivité, que ce soit dans un souhait de conserver des privilèges ou dans une volonté de justice sociale.

¹⁹ Daniel BOUGNOUX. *La crise de la représentation*. Paris. La Découverte (2006). pp. 95-96.

²⁰ Emile ZOLA. « J'accuse... ! ». Une de *L'Aurore* (13 janvier 1898).

La vérité objective n'est jamais première. Celle-ci nécessite du temps. Après que le temps a passé, que l'évènement est sorti du débat public et du présent de la communauté, il incombera à l'historien de chercher toutes les informations possibles sur un évènement, de recouper ces informations en vue d'obtenir une perception d'ensemble de la réalité qu'il décortique, afin de se rapprocher le plus possible de l'objectivité et de la neutralité.

L'Histoire comme récit

Vient alors le paradoxe de l'Histoire selon Daniel Bounoux : Si l'historien recherche l'objectivité, il ne peut expliquer un évènement sans l'énoncer. Toute énonciation d'un fait historique consiste donc à accomplir le récit de celui-ci. Ecrire l'Histoire, c'est nécessairement la raconter.

Il en ressort ce constat : la vérité objective est ailleurs, au-delà de nos perceptions. Il n'existe que des vérités subjectives, polarisées au prorata des communautés. Une vérité subjective qui sera désignée comme *la* vérité sera celle communiquée par celui qui détient le monopole de l'énonciation.

Vérité et énonciation des récits acausaux

Pour en revenir à nos récits acausaux, ils mettent en scène une représentation du monde où la vérité objective est introuvable, même si son existence n'est jamais niée. Ils mettent en scène un évènement sans infléchir de point de vue, à charge du spectateur d'en tirer sa propre vérité. Ils révèlent ainsi un présupposé des récits cinématographiques classiques : l'énonciation du narrateur est nécessairement vraie. Mais les récits acausaux remettent en cause ce présupposé.

« Faut-il rappeler que le mot sens a trois sens ? La « sensation » d'abord, tout le domaine de la sensibilité, du sensuel et de l'émotionnel, mais aussi la « direction », le bien-fondé d'un cheminement et l'ouverture ou la saisie d'une perspective, la « signification » enfin, de nouvelles voies pour l'intelligence des choses, une capacité à éclairer le présent par les représentations du passé, et d'un certain avenir. »

Définition – Récit à vérité objective inaccessible / Récit contemplatif

Finalement, la difficulté que nous rencontrons à comprendre pourquoi les événements se produisent tels que les récits acausaux nous les montrent provient de la forme même de ces récits. Ils ne défendent pas de vérité objective. Ou s'ils le font, comme dans *Nomadland*, ils

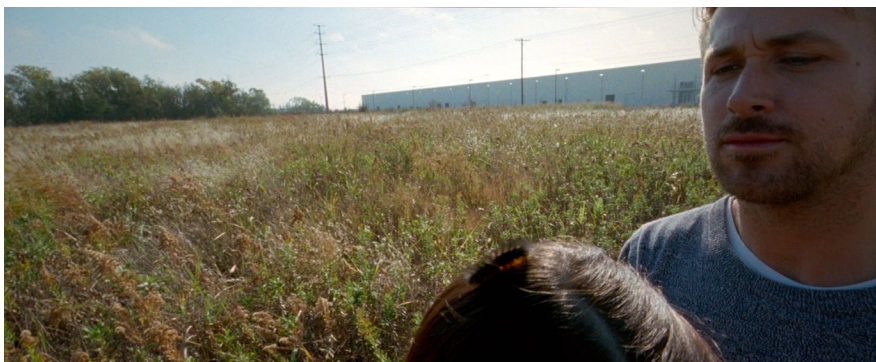


Figure 22 : Sur ces deux plans, BV contemple la chenille se déplaçant sur Faye. Et si les récits acausaux se délaissaient de la chronologie des événements pour nous apprendre à voir ? Un récit contemplatif où ce qui demeure, est la recherche de la beauté, dont l'éclat se suffit à lui-même.

1^{er} plan : 1 : 55 : 56 -> 1 : 56 : 11

2nd plan : 1 : 56 : 11 -> 1 : 56 : 18

denoteraient la présence de cette dernière sans la définir. A l'image de la polysémie du terme « sens » développée par Daniel Bournoux, le sens de films tels *Song to Song* est également polysémique. En somme, les récits acausaux mettent en scène une représentation du monde fondée sur la contemplation de ce dernier. Plutôt que de s'échiner à comprendre pourquoi Rhonda a mis fin à ses jours, le récit acausal de *Song to Song* nous encourage à nous concentrer sur la beauté des événements en eux-mêmes, en renonçant à y chercher le sens caché. Ce récit ne se focalise pas sur les conséquences de l'action, mais sur l'action en elle-même. Ce qui compte n'est pas de comprendre pourquoi Cook est un manipulateur narcissique et paranoïaque, mais de voir la beauté que renferme le déplacement d'une chenille sur l'épaule de Faye et comment BV voit la richesse dans chaque être vivant, même les plus vulnérables d'entre eux.

²¹ Daniel BOUGNOUX. *La crise de la représentation*. Paris. La Découverte (2006). p. 99.

C. Voyage du héros et récit spatial – le récit acausal de *Nomadland* de Chloé Zhao

Nous n'aurons de cesse d'explorer,

Et la fin de toutes nos explorations

Sera de revenir à l'endroit d'où nous sommes partis

Et de connaître le lieu pour la première fois.

*T. S. Eliot*²²

Le récit classique – Joseph Campbell et le voyage du héros

Cette citation de T.S. Eliot traduit la construction de l'espace développée par le récit acausal de *Nomadland* de Chloé Zhao. En effet, comme nous l'avons expliqué dans les parties précédentes, le récit de *Nomadland* suit globalement la progression chronologique de l'intrigue. Cela étant, le récit du film de Chloé Zhao est acausal car il ne présente ni l'objet de la quête de Fern ni son désir de changement. Nous retrouvons le principe d'un récit tel qu'énoncé par Daniel Bougnoux selon lequel, pour qu'il y ait récit, le narrateur doit raconter une action. Si l'intrigue de *Nomadland* retrace bien l'évolution de Fern, son récit ne nous indique pas quelles directions son évolution emprunte. En fait, la singularité du récit de *Nomadland* se situe dans le changement qu'elle insuffle, non pas dans les personnages, sinon dans les espaces dans lesquels ils se déplacent. C'est l'espace, bien plus que les personnages, qui évoluent dans l'œuvre de Chloé Zhao. Les espaces se retrouvent investis d'une puissance d'autant plus mystique qu'ils ne changent pas d'un point de vue plastique. C'est la mise en scène et le montage qui transforment ces espaces. Pour mieux comprendre les enjeux en question ici, remontons de quelques décennies, vers un anthropologue dont George Lucas s'est inspiré pour créer son mythe de science-fiction moderne : Joseph Campbell. Son *Héros aux mille et un visages* et sa théorie du monomythe furent souvent critiqués. En effet, des chercheurs en mythologie reprochèrent à Joseph Campbell de réduire l'interprétation de tous les mythes (indépendamment de leur pays d'origine) à un même modèle universaliste : le voyage du héros. Nous ne nous pencherons pas ici sur la légitimité des propos de Joseph Campbell ou de ses détracteurs concernant les mythes, ce domaine excédant le champ de notre recherche. Que le

²² Thomas Stearns ELIOT. *Quatre Quatours* (1943).

propos tenu par Joseph Campbell concernant les mythes soit vrai ou non, son ouvrage demeure un riche terreau réflexif concernant la manière de raconter une histoire. Soit le voyage du héros résumé par l'auteur lui-même :

Le héros mythologique, quittant la chaumière ou le château où il vivait jusqu'alors, est attiré, enlevé, ou encore se dirige volontairement vers le seuil de l'aventure. Il y rencontre une présence obscure qui garde le passage. Le héros peut soit vaincre cette puissance – ou se la concilier – et pénétrer vivant dans le royaume des ténèbres (combat avec le frère, le dragon, ou offrande, amulette) ; soit être tué par son adversaire et descendre au royaume de la mort (démembrement, crucifixion). Une fois ce seuil franchi, le héros poursuit son voyage à travers un monde de forces inhabituelles quoiqu'étrangement familières, dont certaines le menacent dangereusement (épreuves), tandis que d'autres lui offrent leurs secours magiques (guides). Lorsqu'il provient au nadir de la ronde mythologique, il subit l'épreuve suprême et obtient sa récompense. La victoire du héros peut être représentée par l'union sexuelle du héros avec la déesse mère du monde (mariage sacré), sa reconnaissance par le père créateur (réunion au père), sa propre divinisation (apothéose), ou bien encore – si les forces lui sont restées hostiles – par le rapt du gage à la recherche duquel il était parti (rapt de l'épouse, rapt du feu) ; par essence, il s'agit d'un élargissement du champ de la conscience et donc de l'être (illumination, transfiguration, libération). La tâche finale est de revenir. Si les puissances ont accordé leur bénédiction au héros, c'est maintenant sous leur protection qu'il avance (émissaire) ; sinon il s'enfuit et il est poursuivi (fuite entrecoupée de transformations, d'obstacles). Au seuil du retour, il lui faut se séparer des puissances transcendantes ; le héros ré-émerge du royaume de la terreur (retour, résurrection). Le gage qu'il apporte régénère le monde (élixir).

Joseph Campbell²³

²³ Joseph CAMPBELL. *Le héros aux mille et un visages*. Editions J'ai lu (2010). p. 336. C'est moi qui souligne.

Des similarités et différences apparaissent quant au récit de *Nomadland*, eu égard au voyage du héros défini par Joseph Campbell. L'héroïne du film de Chloé Zhao (Fern) est contrainte financièrement de quitter son foyer après la fermeture de l'usine d'Empire. En somme, elle est enlevée à sa demeure, victime du monde néo-libéral, arrachée à son foyer, au sens du toit qu'elle perd ainsi que sa plus proche famille : son mari. Cela dit, elle ne rencontre pas de « présence obscure » au sens où son antagoniste n'est pas incarné. Fern, à l'image des autres nomades, est victime du néo-libéralisme délocalisant des usines afin de baisser les coûts de production. Peut-être pourrait-on percevoir en le centre de traitement de colis Amazon une incarnation du système dont Fern est victime. Si nous pouvons y voir une puissance qu'elle se concilie, elle ne pénètre pas « vivante au royaume des ténèbres ». En un sens, elle revient bien au « royaume de la mort » mais plutôt à la fin de l'intrigue, lorsqu'elle retourne à Empire pour revoir son ancien foyer et l'usine désaffectée où son mari travaillait. Sur son chemin, Fern ne rencontre aucun individu qui souhaite lui nuire. Tous les nomades / sédentaires qu'elle croise sur sa route souhaitent lui venir en aide. Selon Joseph Campbell, le héros doit plonger au plus profond des ténèbres (le « nadir²⁴ de la ronde mythologique ») pour en tirer l'objet de sa récompense. De fait, nous ne distinguons pas à quel moment exactement Fern touche émotionnellement le fond dans l'intrigue. Elle est constamment endeuillée et craint de s'attacher aux gens. Si elle se rend au fond des ténèbres, elle y est constamment du premier au dernier plan, ou les a déjà atteintes à la mort de son mari, soit avant que l'intrigue du film ne commence. Il n'y a de même aucune « victoire » dans *Nomadland* dans tous les sens où Campbell l'entend. Fern ne l'emporte pas sur un antagoniste, elle ne mène pas de bataille contre un ennemi en vue d'apporter le salut à son foyer.

Fern revient à son point de départ au dénouement, puis repart dans le « royaume de la terreur », ce vaste territoire des Etats-Unis, non-lieu où la vie nomade est jalonnée de difficiles travaux sous-payés. Ceci ne correspond pas au voyage du héros de Campbell, au sens où après s'être rendu au royaume de la terreur, le héros n'y retourne pas mais reste à son foyer.

Lorsque Campbell énonce : « le gage qu'il apporte régénère le monde (élixir), » le héros revient à son point de départ avec l'objet de sa quête qui métamorphose son foyer tandis que,

²⁴ Définition du CNRTL [en ligne] : « Nadir, substantif masculin : « Point de la sphère céleste opposé au zénith, qui se trouve sur la verticale de l'observateur. » » Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/nadir#:~:text=masc,-.NADIR%2C%20subst,masc.&text=A.,la%20verticale%20de%20l'observateur>. [consulté le 14 mai 2022].

plastiquement, les espaces dans lesquels Fern revient restent les mêmes, sans objet pour métamorphoser son ancien foyer.

Le voyage du héros de Joseph Campbell se fonde sur un présupposé indispensable : le héros change par ses actes et ses actes ont des conséquences tangibles sur le monde. Or, dans *Nomadland*, nous ignorons si les personnages changent.

En fait, c'est avant tout l'espace que le récit de *Nomadland* métamorphose.

Le récit acausal – Quand l'espace se métamorphose

Deux séquences de *Nomadland* sont éloquentes à ce sujet. Dans le temps filmique, Bob Wells et Fern discutent à deux reprises. La seconde fois est la séquence que nous avons analysée dans la partie précédente.

Lors de la première discussion avec Bob Wells²⁵, nous retrouvons les mêmes plans que lors de la seconde fois où Fern discute avec lui. Même si des divergences subsistent, la caméra filme toujours la nature en plan d'ensemble, des cactus, ainsi que Bob et Fern en champ/contrechamp. Une différence majeure subsiste entre la première et la seconde discussion : la luminosité. La première fois, leur discussion est filmée avec une lumière crépusculaire, entre chien et loup. C'est une lumière sur le déclin, entre l'ocre et le jaune. La seconde fois, la lumière est beaucoup plus vive, rayonnante, le soleil est sur sa pente ascendante au cœur de la matinée. Un autre élément apporte une confusion quant à l'ordre chronologique de ces discussions. Le film est monté de façon que dans le temps filmique, la première discussion arrive au début de l'intrigue, la seconde à la fin. Cela dit, à l'exception de la lumière, nous retrouvons la même logique entre les plans (occurrence de paysages, cactus et champs/contrechamps).

Aussi, la première fois que Fern rencontre Bob, ce dernier est bienveillant avec elle et la reconforte quant à sa peine, mais Fern ne lui répond pas. Ce, contrairement à la seconde séquence où elle se confie à lui, lui explique comment elle vit son deuil de Bo. Bob se confie alors à elle quant au deuil de son fils. Il y a donc une évolution entre les deux conversations, la seconde demeurant plus intime que la première. Néanmoins, un détail accroche le regard : entre les deux conversations, en toute logique séparées par une année diégétique, Fern et Bob portent exactement les mêmes vêtements.

²⁵ Times codes : 21 : 07 -> 21 : 51



Figure 23 : Les deux plans du dessus sont au début du temps filmique, les deux plans du dessous sont à la fin du temps filmique. Cela dit, à chaque fois, Bob et Fern portent les mêmes vêtements, seule la luminosité change, le reste demeure presque identique. Ces deux conversations sont-elles espacées d'une année ou de seulement quelques minutes dans le temps diégétique ?

1^{er} plan : 21 : 23 -> 21 : 30 ; 2nd plan : 21 : 30 -> 21 : 44 ; 3^e plan : 1 : 31 : 22 -> 1 : 31 : 31 ; 4^e plan : 1 : 31 : 31 -> 1 : 31 : 36

Ainsi, nous pouvons supposer que ces deux conversations sont espacées d'un an comme de quelques minutes, d'autant que la date exacte de la réunion annuelle n'est pas donnée dans l'intrigue. Le récit ne nous aide pas à déterminer le temps diégétique séparant ces deux séquences. En fait, ainsi que nous l'avons évoqué, *Nomadland* est un récit qui raconte plus l'espace que le temps. Chez Joseph Campbell, ce sont les personnages qui modifient les espaces par leurs actes tandis que c'est l'inverse qui se produit chez Chloé Zhao. Nous retrouvons à deux moments du temps filmique quasiment le même plan de cactus.

Pourtant, d'un plan à l'autre, si c'est le même cactus d'un point de vue plastique, il est différent du point de vue du récit. Le récit de *Nomadland* raconte

l'espace, son évolution, et comment cette évolution, même si l'espace ne change pas plastiquement, métamorphose les individus.



Figure 24 : D'un point de vue plastique, c'est exactement le même cactus. Du point de vue du récit, nous nous confrontons à deux cactus différents. Cet élément de l'espace évolue et de son évolution dépend celle des personnages.

1^{er} plan : 21 : 18 -> 21 : 23

2nd plan : 1 : 31 : 14 -> 1 : 31 : 17

Récit acausal – personnages référentiels et espaces en mouvement

Nous avons développé à plusieurs reprises la notion de pertes de repères, les personnages évoluant dans des diégèses sans savoir où ils se dirigeaient. Pour comprendre l'application concrète de ce récit sur l'espace, introduisons à présent la notion physique de référentiel et observons comment elle se décline dans *Nomadland*.

En physique, un référentiel est un ensemble de points

fixes, solides, par rapport auxquels nous identifions et analysons les mouvements d'autres corps. Une horloge mesure le temps, afin d'analyser le mouvement et la vitesse des corps sur ce référentiel. Si, par exemple, nous analysons la vitesse et le mouvement de la Lune, nous obtiendrons des données différentes selon que nous choisissons le référentiel géocentrique (le centre de gravité de la Terre) ou le référentiel héliocentrique (le centre de gravité du Soleil).

Au cinéma, nous pouvons considérer que le récit narre une évolution psychique des personnages dans un environnement fixe. Cela étant, le terme « évolution » est également utilisé pour décrire le changement de positions dans l'espace.²⁶

²⁶ Définition du CNRTL [en ligne] : « Evolution, substantif féminin : « Changement progressif de position ou de nature. » » Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9volution#:~:text=f%C3%A9m.,%C3%89VOLUTION%2C%20subst.,de%20position%20ou%20de%20nature.> [consulté le 14 mai 2022].

Un récit est donc la description du changement psychique d'un personnage à travers le temps, ainsi que la description du mouvement d'un personnage à travers l'espace et le temps.

En reprenant le voyage du héros de Joseph Campbell, le récit du voyage consiste à choisir plusieurs référentiels autour desquels le narrateur décrit l'évolution spatiale et temporelle du protagoniste. Chaque référentiel correspond à un environnement (le foyer, le royaume des ténèbres...) dans lequel le récit décrit l'évolution du personnage, ses changements psychiques et ses déplacements. Cela étant, dans le voyage du héros, les référentiels sont considérés comme des systèmes n'existant pas pour eux-mêmes. C'est-à-dire que ce sont les actes du héros dans ces espaces qui leur confèrent une existence et les fait évoluer. Les espaces ne pourraient exister sans lui.

Reprenons un récit cinématographique classique analysé en première partie : *Le Seigneur des Anneaux*²⁷. Dans cette trilogie, les personnages sont les objets en mouvement, les lieux sont les référentiels. Les quatre hobbits : Sam, Frodon, Merry et Pippin quittent la Comté au premier opus et y reviennent au troisième. Prenons l'exemple de la métamorphose de Sam. Lors du premier opus, Sam est un hobbit timide, amoureux de Rose. Lors du premier film, au cent-onzième anniversaire de Bilbon, c'est Frodon qui encourage Sam à danser avec elle. Lors du troisième opus, alors que les quatre hobbits retournent au foyer après leur voyage, ils se retrouvent tous les quatre à la taverne où Rose travaille. Cette fois, sans l'aide de quiconque, Sam va à la rencontre de Rose. Quelques plans suivants, il s'est marié avec elle.

Sam a vaincu sa timidité. Du premier au troisième opus, la Comté est restée la même prairie verdoyante aux agriculteurs à la routinière vie pastorale. La Comté est un référentiel fixe qui n'évolue pas. C'est lorsque les quatre hobbits reviennent à leur terre d'origine que l'espace revêt un tout autre sens. Le spectateur a conscience de ce que les personnages ont enduré, ce pourquoi leurs métamorphoses insufflent un autre sens à leur lieu de naissance. En des termes physiques, les hobbits sont les objets en mouvement par rapport au référentiel Comté. Chaque hobbit a son propre mouvement spatial et psychique par rapport à cet environnement : Sam retrouve sa vie d'avant et se marie, Frodon, usé par les épreuves qu'il a subies, n'arrive pas à surmonter son traumatisme. Loin des calamités du monde, il se sent désormais étranger à la prairie à la vie calme et cyclique. Leur mouvement par rapport au référentiel spatial ne signifie pas pour autant que les personnages, eux aussi, ne peuvent pas servir de référentiel.

²⁷ Peter JACKSON. *La Communauté de l'Anneau* (2001). *Les Deux Tours* (2002). *Le Retour du roi* (2003).



Figure 25 : Au-dessus, dans le premier opus du Seigneur des Anneaux, Sam n'ose pas inviter Rose à danser. La timidité est donc son problème qu'il doit surmonter. En-dessous, au troisième épisode, Sam boit une gorgée de sa pinte puis, sans l'aide de ses compagnons, se lève pour aller retrouver Rose. Sam a vaincu sa timidité.

1^{er} plan (La communauté de l'Anneau) : 16 : 23 -> 16 : 24

2nd plan (Le Retour du Roi) : 3 : 00 : 23 -> 3 : 00 : 27

Dans notre analyse, au même titre que les espaces, nous pouvons considérer les personnages comme des référentiels et voir comment les espaces ont évolué par rapport à eux. Le récit ne caractérise pas immuablement les personnages et espaces. Il ne caractérise pas définitivement les uns et les autres comme référentiels ou objets en mouvement. C'est une tendance, bien plus qu'une définition qui se joue ici, selon que le récit soit classique ou acausal.

Concrètement, nous pourrions considérer les hobbits comme des référentiels et observer comment la Comté est en mouvement par rapport à eux. Cependant, la structure narrative du *Seigneur des Anneaux* correspond davantage au voyage du héros de Joseph Campbell, où le personnage change le monde-référentiel par ses actes, raison pour laquelle le personnage est un objet en mouvement par rapport aux espaces. Espaces dont chacun d'entre eux est un référentiel qui n'évolue pas sans l'intervention d'un individu extérieur à lui.

Dans *Nomadland* en revanche, puisque le film est construit de façon que l'on ne nous donne pas le désir des personnages, le récit ne met pas en scène leur évolution aussi explicitement que dans *Le Seigneur des Anneaux*. En conséquence, dans *Nomadland*, les personnages ont une tendance à devenir les référentiels autour desquels les espaces sont en mouvement. Le seul espace-référentiel du film est le van de Fern.

Nomadland s'ouvre, dans tous les sens du terme, sur une porte de remise ouverte par Fern. Nous ne verrons son ancien foyer qu'à la fin du film, elle l'a déjà quitté au premier plan. Le foyer est ce qui, dans un récit fictif, sert par excellence de référentiel. Qu'est-ce que le foyer,

sinon cet endroit familier auquel nous retournons, puisque nous connaissons parfaitement la nature de chacun de ses composants ?



Figure 26 : Ci-contre, le van de Fern à différents moments du temps filmique. Chaque fois, le van est au centre du cadre, la route défile autour de lui. Ce n'est pas l'espace dans lequel roule le van mais le van lui-même le référentiel de ces plans. Ce n'est pas le van qui roule sur la route, c'est la route et les paysages qui défilent autour du van. Le van est immobile du point de vue du cadre. Pourtant, le van est un mouvement, un référentiel mobile, pas fixe.

Le foyer est ce qui demeure fixe par essence, le centre autour duquel les personnages gravitent. Dans *Nomadland*, le (nouveau) foyer de Fern est son van : « Je vis dedans. C'est ma maison. Dit-elle avec conviction lorsqu'il nécessite une réparation. »²⁸ Mais le van lui-même est un véhicule, un référentiel qui demeure pourtant en mouvement, un lieu qui n'est pas destiné à rester au même endroit. Si le récit cinématographique classique est construit de façon que les personnages tendent à devenir les objets en mouvement et les espaces à devenir les référentiels, c'est l'inverse qui se produit dans *Nomadland*. Le van est le référentiel du film. A plusieurs reprises, la caméra filme en plan d'ensemble le van évoluer sur les routes des Etats-Unis. Mais dans ces plans, ce n'est pas l'espace le référentiel. C'est l'inverse. Le van tend à devenir le référentiel autour duquel l'espace gravite. Dans ces plans, l'espace est l'objet en mouvement, celui qui évolue au fil du temps, le van restant le même référentiel fixe autour duquel tout évolue. Le van ne peut exister sans l'espace se mouvant autour de lui.

Récit acausal – La mémoire des personnages transformant l'espace

Le récit acausal et spatial de *Nomadland* se distingue du récit cinématographique classique en faisant évoluer l'espace bien plus que les personnages. Dans le récit classique, la

²⁸ Time codes : 1 : 07 55 -> 1 : 08 : 01

transformation plastique des personnages est vectrice de leur transformation psychique. Dans le *Seigneur des Anneaux*, la blessure de la lame de Morgul ou l'index portant l'anneau arraché par Gollum, sont tout autant d'expressions plastiques de la blessure psychique de Frodon lorsqu'il retourne à la Comté, signes de son impossibilité à retrouver une vie normale. Dans une autre dynamique, le changement de costume d'Aragorn représente son changement de statut, son élévation sociale et morale. D'abord rôdeur au premier opus, vêtu d'une capuche à l'auberge de Bree, aux atours de voleurs, Aragorn est un homme prudent, rustre et méfiant. Au troisième opus, son couronnement parachève sa transformation morale : il devient un roi s'élevant au sommet de la hiérarchie sociale, s'inclinant en dépit de son nouveau titre devant des individus à la base de la pyramide sociale : des hobbits, travaillant la terre. Sa génuflexion, comme sa retrouvaille avec Arwen, forment son renouement avec l'empathie et l'humilité dont il faisait preuve avant que commencent ses déconvenues. L'espace dans les récits classiques change seulement parce que les personnages ont changé. Leur métamorphose contamine l'espace. Plastiquement parlant, c'est parce que les personnages changés retournent à leur foyer que celui-ci, les englobant, change également d'un point de vue plastique. Sans ces personnages métamorphosés, les espaces demeurent les mêmes qu'ils étaient au commencement de l'intrigue.

Dans *Nomadland* en revanche, les espaces restent plastiquement les mêmes. C'est le récit spatial qui montre l'évolution idéologique des environnements dans lesquels les personnages se déplacent. La dernière séquence est éloquente à ce sujet.

Lorsque Fern retourne à Empire, la ville n'a pas la même nature que lorsqu'elle en est partie, contrairement à la Comté qui demeure identique entre le premier et troisième film de la trilogie du *Seigneur des Anneaux*. Comme si le temps ne s'était pas écoulé entre le départ et le retour des quatre hobbits. *Nomadland*, au contraire, s'ouvre sur un intertitre expliquant la fermeture de l'usine de plâtre d'Empire, suivie de la disparition du code postal de la ville. L'intrigue s'ouvre sur la remise de Fern où elle touche des affaires qui appartenaient à son mari. Elle donne de l'argent qu'elle devait à un proche, l'étreint, puis s'en va, laissant vraisemblablement ses objets dans la remise. Le lieu saisit par son silence glacial, où les véhicules arrêtés et les humains, n'ont que le froid et la neige pour seules compagnies.

Nous assistons à la mise en scène littérale d'une véritable ville fantôme, un lieu mort que Fern semble quitter définitivement, jusqu'à ce que, pourtant, elle y retourne. A son retour, le lieu n'a pas changé plastiquement, il est toujours aussi froid que l'année passée. Cela dit, la ville d'Empire a changé de nature avec le retour de Fern.

Après avoir décidé de donner tous les objets de sa remise, dont ceux qui appartenaient à Bo, Fern entre à l'intérieur de l'usine désaffectée. Elle passe dans les pièces aux objets inertes, remplis de poussière, sans personne pour les mouvoir. Puis, dans une pièce silencieuse, seule, Fern pleure et essuie ses larmes. Enfin, elle retourne dans sa maison, elle aussi à l'abandon. Toutes les pièces dans lesquelles Fern passe sont sans meubles. A l'exception des branches et autres portes gisant sur la moquette, nous pourrions croire que la maison vient d'être construite. Elle semble impersonnelle. Puis Fern s'arrête dans une pièce, regardant partout autour d'elle. Serait-ce l'ancienne chambre qu'elle partageait avec son mari ? Finalement, elle ouvre la porte menant à son jardin, et dépasse la grille métallique, en direction du désert.

Sur le plan plastique, les espaces dans lesquels Fern évolue semblent aussi morts qu'auparavant. Seul y règne un silence mortifère, comme si le temps lui-même s'était arrêté dans les espaces où elle déambule. Pour autant, ces lieux ne sont pas morts. Cette séquence se caractérise par son silence. L'usine est à l'abandon mais elle n'est pas inerte, la maison est sans meuble mais n'est pas vide non plus.

Le récit spatial de cette séquence choisit Fern comme référentiel autour duquel l'espace évolue. Empire est chargée de tous les souvenirs que Fern a racontés à des nomades et autres proches tout au long de l'intrigue. Empire reste la même d'un point de vue plastique, mais elle a changé d'un point de vue idéologique. C'était un lieu de mort et de deuil au début de l'intrigue, d'où le départ de Fern. Mais lorsqu'elle y retourne, Empire se transforme en un espace mémoriel où toutes les émotions de Fern viennent s'y déposer et s'y cristalliser. Le retour de Fern révèle que, même s'il n'y a plus personne pour y vivre, Empire existe toujours dans la mémoire de ceux qui y ont vécu, et cette mémoire se dépose en chaque espace, comme la poussière habite les meubles.

« Emily : Ça sonne bien : Empire.

Fern : On avait un aéroport, une piscine municipale, un terrain de golf.

Emily : Ça devait être sympa. Et votre maison, elle était comment ?

Fern : Rien d'exceptionnel, un pavillon d'entreprise... Si, c'était exceptionnel. On était en périphérie de la ville. Le jardin s'ouvrait sur une

vaste étendue. Du désert, du désert, du désert, jusqu'aux montagnes. Rien ne nous barrait la vue. »²⁹

Cette réplique du passé diégétique de Fern ressurgit dans le présent, lorsqu'elle revient à Empire. C'est son souvenir qui imprègne les lieux où elle déambule. Ainsi, Empire n'est pas une ville morte mais un espace où le passé mémoriel des personnages imprègne chaque pièce dans laquelle ils évoluent. Dans la probable ancienne chambre de Fern siègent des souvenirs d'une profonde félicité, même si les spectateurs ne peuvent pas les voir. Mais même si aucun *flashback* ne vient mettre en scène ces souvenirs dans cette pièce, la présence de Fern comme personnage référentiel suffit à indiquer leur présence.



Figure 27 : Au-dessus, Fern pleure dans l'usine d'Empire. En-dessous, elle observe sa probable ancienne chambre qu'elle partageait avec Bo. Dans les récits classiques, les espaces changent plastiquement par la présence des personnages métamorphosés. Dans les récits acausaux, l'espace demeure plastiquement le même mais évolue idéologiquement par lui-même, ou au travers des souvenirs des personnages. Les souvenirs imprègnent chaque particule de l'espace, même si aucun flashback ne les donne à voir.

1^{er} plan : 1 : 36 : 01 -> 1 : 36 : 18

2nd plan : 1 : 37 : 12 -> 1 : 37 : 23

Ses larmes dans l'usine imprègnent l'espace et le font évoluer. Ses pleurs sont la trace d'une survivance, une marque diégétique prouvant que cet espace a compté, qu'il a existé et existe encore, dans les souvenirs de ceux qui l'ont vécu, un souvenir qui marque de sa présence chaque plan sur la ville inerte. Même si le spectateur ne peut voir plastiquement ces souvenirs, le personnage-référentiel de Fern signale leur

²⁹ Time codes : 1 : 24 : 17 -> 1 : 24 : 52. C'est moi qui souligne.

existence. Le récit spatial transforme les espaces en objets de mouvement, où dans chaque pièce se rencontrent un passé mémoriel trace d'une survivance et un présent d'une ville inerte à l'abandon. Plastiquement parlant, le temps semble suspendu. Idéologiquement parlant, les souvenirs survivent dans le présent de l'usine et de la maison de Fern.

Conclusion

A. Réponse à la problématique

Notre développement s'est structuré autour de la problématique suivante, énoncée en introduction : Quelle est la logique sur laquelle les récits acausaux se construisent ?

Eu égard à notre réflexion, nous pouvons apporter plusieurs réponses. D'une part, les récits acausaux sont multiples. Si bien qu'un type de récit acausal appelle une réponse pouvant s'opposer à une autre. En l'occurrence, les récits acausaux se fondent sur plusieurs logiques enchevêtrées. Définissons ces logiques en reprenant le fil de notre réflexion, dans l'ordre linéaire.

I. Premières définitions des récits acausaux : 1. Logique non-quinaire. 2. Logique actantielle non-conséquentialiste. 3. Logique évolutive du temps cyclique.

Les récits acausaux suivent un schéma narratif non-quinaire. Cela signifie que le récit ne différencie pas les événements entre eux. Dans les récits acausaux, un événement de l'intrigue peut indifféremment correspondre, selon le schéma de Paul Larivaille, à un moment déclencheur, comme à une action ou un état final. En se désolidarisant de ce schéma, les récits acausaux se délaissent des conséquences des actes des personnages. Ainsi, les personnages ne changent pas chaque fois que s'initie une nouvelle étape du récit. Leurs changements se traduisent plutôt par une évolution constante, indifféremment dégressive ou progressive. Chaque changement de plan signale la métamorphose psychologique et psychique d'un personnage. Les conséquences des actes des personnages n'apparaissent pas. C'est l'acte en lui-même qui importe, indiquant l'évolution constante du personnage qui demeure plastiquement identique, même s'il change en son for intérieur.

Les récits acausaux ne suivent également pas les principes du schéma actantiel. Le récit classique se structure autour d'un personnage en particulier, désigné comme le protagoniste de l'histoire, autour duquel toutes les intrigues convergent. Ce protagoniste se voit confié un objet par un destinataire. Le protagoniste et le destinataire peuvent être le même personnage. Le récit se structure autour d'une quête qui consiste à apporter cet objet à un destinataire. Sur sa route, le protagoniste croisera des adjutants qui l'aideront dans son périple, ainsi que des opposants

qui chercheront à l'empêcher d'atteindre son objectif. L'antagoniste, enfin, convoite l'objet du protagoniste, mais pas pour les mêmes raisons. Dans le récit classique, l'objet de la quête est matériel, de façon que si les causes à l'origine de l'évènement perturbant l'équilibre initial sont multiples, l'objet de la quête fait converger toutes ces causes dans un élément matériel que tous les personnages convoitent (cf. l'anneau de Sauron dans *Le Seigneur des Anneaux*¹).

Les récits acausaux, quant à eux, se structurent autour de schémas actantiels multiples, dont chacun d'entre eux s'agence en fonction du point de vue d'un personnage. Chaque personnage est donc le protagoniste de son histoire comme l'adjutant, l'opposant, ou l'antagoniste d'une autre. S'il est un objet que tous les personnages convoitent, il peut exister autant de destinateurs que de destinataires. Dans le récit cinématographique classique, il y a homologie entre l'ordre dans lequel les évènements sont racontés et l'enchaînement logique selon lequel il se succèdent dans l'histoire. Les récits acausaux sont soit discordants avec la logique de l'intrigue, soit ni homologues ni discordants. Concernant ce dernier cas, le récit dégage des évènements une unité de sens qui diffère du cheminement logique de l'intrigue. Aussi, l'objet de la quête d'un récit acausal n'est pas nécessairement matériel. Il peut être également spirituel, ce pourquoi il est plus difficile de trouver des origines causales à l'élément perturbateur de l'intrigue, si tenté que nous sachions quel évènement correspond à l'élément perturbateur.

Enfin, les récits acausaux peuvent se structurer selon une conception cyclique du temps. Dans une conception classique du temps, celui-ci avance dans une direction (nécessairement le futur). Le temps indique ainsi une évolution progressive, de façon que ce qui s'est produit ne peut se reproduire. C'est cette conception du temps qui rend le schéma de Paul Larivaille possible dans le récit classique. L'intrigue s'ouvre sur un ordre préexistant, la perturbation initiale signe alors la fin de cet ordre et annonce la venue future d'un nouvel ordre au dénouement de l'intrigue. Ce principe fonctionne dans les récits classiques car il existe un avant et un après de la quête. Mais ce schéma vole en éclat dans les récits acausaux car ils défendent une conception plutôt cyclique du temps. Les concepts de commencement et de fin n'y existent pas. Dans le récit cyclique, tout n'est que perpétuel recommencement, à l'image des saisons. Les récits acausaux racontent une intrigue de façon que tous les évènements mis en scène se répètent inlassablement, sous des formes différentes pourtant similaires. Tout est déjà là,

¹ Peter JACKSON. *La Communauté de l'Anneau* (2001). *Les Deux Tours* (2002). *Le Retour du roi* (2003).

comme si chaque évènement s'était déjà produit, ce pourquoi nous ne pouvons déterminer si l'intrigue suit une évolution progressive ou dégressive.

II. Origines techniques et stylistiques des récits acausaux : 1. Polyphonie et logique cryptique du récit acausal. 2. Traitement égalitaire des temps diégétiques et de diffusion 3. Omniscience mutique du narrateur

La seconde partie de notre réflexion consistait en une analyse des procédés techniques narratifs de notre corpus principal. Ce, afin de déterminer comment les films aux récits acausaux se distinguent stylistiquement des films au récit classique.

Que le récit cinématographique soit classique ou acausal, chaque récit d'un film se décompose lui-même en plusieurs récits. A chaque élément technique correspond un récit. Dans notre réflexion, nous nous sommes concentrés sur les voix-off, le montage et la mise en scène (les positionnements et mouvements de la caméra). En l'occurrence, dans le récit classique, le montage et la mise en scène accomplissent un récit de l'intrigue. La voix-off accomplit un autre récit, mais ce récit est identique à celui des images intradiégétiques et du montage. En d'autres termes, par un médium différent, la voix-off explique au travers du langage ce que la mise en scène et le montage expriment déjà.

Dans les récits acausaux au contraire, les voix-off d'un côté et la mise en scène et le montage de l'autre accomplissent deux récits différents de l'intrigue. Le récit du montage et de la mise en scène y est parfois cryptique. En de tels cas, la voix-off accomplit un autre récit. Ce récit relie des images et sons intradiégétiques qui n'auraient pas de lien logique apparent sans la voix-off. Le récit de la voix-off diverge ou converge avec celui de la mise en scène et du montage. Le récit acausal qui en ressort est ainsi constitué de plusieurs voix qui se confrontent, s'opposent comme se complètent, d'où le terme de polyphonie. Dès lors, ni la voix-off ni le montage et la mise en scène ne donnent une expression littérale de l'objet de la quête, ce pourquoi ces récits acausaux renferment une logique cryptique.

Le dialogisme narratif n'est cependant pas le propre du récit acausal car les récits classiques, comportent également un dialogisme. Dans les récits acausaux, le dialogisme participe de la dimension cryptique du récit. Dans le récit classique, la linéarité du récit, correspondant à celle de l'intrigue, nous permet de retrouver la logique causale des évènements, même si le réel éclate en autant de morceaux qu'il y a de personnages-narrateurs en offrant leur

perception intrinsèque. Dans les récits acausaux, comme le lien causal entre les événements nous est ôté, le dialogisme du récit ainsi que le morcellement du réel qu'il provoque enlèvent tous les repères potentiels auxquels nous rattacher.

Ce morcellement du réel est une expression littérale de la quête du sens des personnages. Les récits classiques offrent souvent une interprétation fixe du réel, où les repères sont visibles, clairement identifiés, où les frontières entre bien et mal sont par exemple démarquées. Les récits classiques consistent donc en une mise en scène d'un personnage venant troubler cet équilibre, jusqu'à ce que le ou les héros de l'intrigue rétablissent les valeurs telles qu'elles étaient auparavant, en dépit des épreuves traversées.

Dans les récits acausaux au contraire, le récit cryptique met en scène une absence de repères, où la frontière entre le bien et le mal est floue, où il y a autant de conceptions divergentes du réel qu'il y a d'individus. Les récits acausaux sont ainsi les récits propices aux histoires où les personnages partent en quête d'une vérité objective, là où les récits classiques mettent en scène des héros qui érigent leurs vérités subjectives en vérités objectives. Les récits acausaux présupposent l'existence d'une vérité objective, mais elle n'existe pas au sein de nos perceptions.

En fait, cette absence de repères provient du traitement stylistique identique entre passé, présent et futur diégétique qu'accomplissent les récits acausaux. Les images de fictions comme de documentaires ont ce pouvoir étrange d'actualiser des temps révolus. Que sont les films des frères Lumière ou de George Méliès, sinon l'incarnation vivante d'événements du siècle dernier ? Les récits classiques sont conscients que les images ont le pouvoir de réactualiser des temps qui n'existent plus, comme un nécromancien ressusciterait les morts. Ainsi désincarne-t-il stylistiquement le passé réincarné, grâce à des noirs et blancs, sépias et autres effets, afin que le spectateur puisse dissocier les temps diégétiques.

Les récits acausaux, en revanche, ne distinguent pas stylistiquement passé, présent et futur diégétique. Cette capacité du récit à sauter n'importe où dans le temps, d'un plan à un autre, achève de conférer le sentiment susdit de pertes de repères.

Enfin, le narrateur omniscient des récits acausaux diffère de son équivalent en littérature. Si l'omniscience se définit comme la connaissance absolue de toutes choses, le narrateur omniscient en littérature n'a qu'une omniscience relative. En effet, il n'a la connaissance absolue que de la diégèse qu'il développe, qui, assurément, n'est qu'une partie de la réalité dans laquelle cet univers fictionnel existe. Le concept d'omniscience ne peut être

intellectualisé que de manière abstraite. Concrètement, si un être omniscient devait exister, la réalité à laquelle il accéderait échapperait nécessairement à nos sens. En conséquence, cette réalité au-delà de nos perceptions ne pourrait être décrite par notre langage, dont la capacité d'abstraction provient de la seule réalité qui parvient à nos sens.

Ainsi, la caméra des récits acausaux est une narratrice omnisciente au sens fort du terme. Elle a une connaissance absolue de la réalité, annihilant les frontières de l'espace et du temps. Elle franchit les échelles perceptives de l'espace, de l'infiniment grand à l'infiniment petit et fait varier la vitesse de l'écoulement du temps, le suspendant ou l'accéléralant indifféremment. Le point de vue qu'elle offre au spectateur est la perception d'une vérité objective et absolue sur le monde. Mais la voix avec laquelle la caméra nous communique cette idée est une voix mutique.

La caméra ne peut retranscrire dans nos perceptions l'omniscience dont elle est douée. Aussi les récits acausaux consistent-ils en une mise en scène d'une présence de cette vérité absolue, sans que nous puissions la définir dans son entièreté, étant limités par nos perceptions.

III. 1. Chaînes causales multiples / Objet de quête spirituel / Action non-conséquentialiste. 2. Recherche d'une vérité objective / Logique contemplative. 3. Fin de l'espace référentiel / Espace métamorphe

Les récits acausaux ne sont paradoxalement pas définis par l'absence de chaîne de causalité dans la manière de raconter une histoire. Dans le récit cinématographique classique, l'intrigue narrée se suffit à elle-même. Elle est considérée comme une histoire autonome avec sa propre chaîne de causalité. L'intrigue narrée est ainsi indépendante du reste de la diégèse. Même si nous ne percevons qu'une partie de cet univers extérieur à l'histoire, le récit est construit de façon que la chaîne de causalité de l'intrigue est indépendante des autres chaînes de causalité de la diégèse extérieure à elle.

C'est ici que les récits acausaux diffèrent des récits classiques. Les premiers renferment des références intertextuelles et/ou hypertextuelles. La mention d'œuvres, de jeux de cartes (tarot²) ou de toute autre histoire extérieure à l'intrigue, rompt l'autonomie de sa chaîne causale. Que ce soit une référence à une œuvre réelle ou fictionnelle, un fait historique... La référence en elle-même inscrit l'intrigue dans un contexte plus large. Les références inter et hypertextuelles évoquent ainsi, sans les définir, les nombreuses chaînes causales dont celle de

² Cf. Terrence MALICK. *Knight of Cups* (2017).

l'intrigue fait partie. Les récits acausaux développent ainsi une interdépendance entre l'intrigue et la diégèse extérieure à elle. Il en ressort que dans les récits cinématographiques classiques, la finalité d'un événement est explicite, nous savons pourquoi il arrive. Mais dans les récits acausaux, de nombreux événements intérieurs ou extérieurs à l'intrigue peuvent être les causes efficaces des actions des personnages.

En outre, les récits cinématographiques classiques développent des personnages fondés sur des archétypes. Sans se réduire à ces derniers, les personnages sont construits de façon que les archétypes soient identifiables. C'est à partir de ces archétypes que les récits cinématographiques classiques attribuent une essence aux personnages. Dans les récits acausaux, les personnages se construisent sur la base d'archétypes et s'en éloignent ensuite, de façon qu'aucune essence ne peut leur être attribuée. Ce sont leurs actes au moment de leur réalisation qui les définissent, non leurs conséquences. Les personnages se définissent dans le présent de leurs choix, un choix d'autant plus fugace que chaque action succède immédiatement à une autre. Ce n'est pas un passé qui les définit sinon un potentiel de changement futur, par leurs actes constants sur la diégèse.

Comme il n'est pas de passé délétère qui empêche les personnages de progresser, leur désir n'est pas explicitement défini. Sans ce désir, l'objet de la quête n'est pas matériel et concret mais spirituel et abstrait. Quel sens donner à l'existence ? Tel est l'objet de la quête. Un objet au-delà de nos perceptions, de façon que nous ne pouvons qu'admettre son existence *a priori*, sans preuve possible.

Il s'en suit que les récits acausaux diffèrent des récits classiques concernant la recherche de la vérité. Concrètement, dans les récits classiques, les luttes entre antagoniste et opposants d'un côté et protagoniste et adjutants de l'autre, consiste en un combat pour conserver ce que chacun estime comme la vérité objective. Chaque personnage lutte pour une perception du monde qu'il considère comme vraie. Le film aura donc tendance à favoriser la vérité du protagoniste, de façon que cette dernière sera érigée en vérité objective par le récit. Cela étant, les récits acausaux, comme nous l'avons expliqué plus tôt, considèrent qu'une vérité objective existe, mais qu'elle se situe au-delà de nos perceptions. Ces récits défendent une autre conception de la vérité. Ils révèlent que les personnages des récits classiques, en luttant pour leur perception intrinsèque du monde, veulent ériger leur vérité subjective en vérité objective. Il s'en suit que dans les récits acausaux, les personnages recherchent intensément cette vérité objective, cherchent à trouver pourquoi ils sont ici, en ce monde. Finalement, cette quête s'avère

fatalement inféconde, puisque cette vérité se situe au-delà de leurs perceptions. Tout au plus peuvent-ils admettre l'existence de cette vérité, sans la définir.

Enfin, puisque le récit dépend du point de vue, la différence entre récit classique et acausal siège dans la question du référentiel choisi pour raconter l'histoire. Dans les récits classiques, confère Joseph Campbell, les espaces sont les référentiels à partir desquels les personnages évoluent. Lorsque le protagoniste rentre chez lui après son périple, le spectateur constate l'évolution du personnage entre son départ et son retour. Son foyer, lui, n'a pas changé. Il s'en suit que les récits cinématographiques classiques défendent une conception de la réalité où les espaces dans lesquels les personnages évoluent sont des repères immuables.

Dans les récits acausaux, ce sont les personnages qui deviennent les référentiels. Ils évoluent, mais le spectateur ignore comment. En conséquence, ce sont les personnages qui, en se déplaçant dans l'espace, font évoluer ce dernier. Chaque environnement s'imprègne ainsi de la mémoire des personnages, mémoire s'imprimant dans chaque particule qui compose le décor. Paradoxalement, contrairement aux personnages, l'espace n'évolue pas plastiquement mais change avec la présence des personnages qui projettent leur intellect sur celui-ci.

Enfin, c'est parce que l'espace n'est plus un référentiel que les récits acausaux participent de ce sentiment de perte de repères, vécu autant par les personnages que les spectateurs. En conséquence, cette absence de repères initie l'évolution des personnages dans un monde en constante évolution. L'absence de repères induit la recherche de nouveaux.

B. Écueils et forces du sujet d'étude

1. Questions de narratologie

Le premier écueil de ce sujet de recherche fut l'abondance d'ouvrages de narratologie à disposition, aussi bien en littérature qu'au cinéma. Cette abondance fut à la fois une limite et une force. La limite susdite provient des multiples théoriciens de la narration en cinéma et littérature. Indépendamment du médium artistique, aucun théoricien ne donne la même définition du récit. La divergence atteint son paroxysme lorsque nous prenons conscience qu'en dépit de l'abondance de références disponibles, il n'est aucun consensus entre les auteurs sur ce qu'est le récit.

2. Narratologie au cinéma

A la lecture des théoriciens de la narration cinématographique composant la bibliographie de ce mémoire, il apparaît qu'il n'existe aucun consensus sur ce qui constitue le récit au cinéma. Orientation de la caméra, distance à l'objet filmé, voix-off, lumières, couleurs, bande originale, musique intradiégétique... De la théorie de la narrativité d'André Parente à l'analyse pratique d'Alain Masson, tout élément technique au cinéma peut potentiellement accomplir un récit. Ce pourquoi nous nous sommes majoritairement concentrés sur la voix-off, le montage, et la mise en scène (principalement l'orientation de la caméra et la distance à l'objet filmé). Jennifer Van Sijll, à travers sa typologie des éléments cinématographiques, et comment chacun d'entre eux accomplit un récit au cinéma, révèle la dimension polyphonique et polymorphe du récit cinématographique. Cela étant, ce point de vue de Jennifer Van Sijll est également une opportunité pour l'analyse cinématographique. Il est prolifique de distinguer les récits en fonction de l'élément technique que l'on considère (couleur, son, lumière...) tant chacun révèle une interprétation différente de ce qui se produit à l'intérieur du cadre.

3. Une question causale latente, admise *a priori*

Une question latente parcourt tous les théoriciens de la narratologie. Il est toujours un moment où chaque auteur mentionne le lien causal entre les événements, au détour d'une phrase théorique, ou même de manière sous-jacente dans son développement. Ce lien causal entre les événements est un élément sur lequel la théorie de chacun d'entre eux repose.

Or, la pertinence de ce lien causal n'est jamais interrogée. C'est un présupposé admis selon lequel le lien entre les événements dans un récit est nécessairement causal. Ce fut l'occasion, au travers de ce mémoire, d'interroger la nature de ce lien, sa pertinence, sa logique. Et s'il n'y avait pas de lien causal, de chercher d'autres logiques sur lesquelles les récits cinématographiques classiques comme acausaux sont fondés. Comme aucun auteur de la bibliographie ne posait cette interrogation, ce fut l'occasion d'ouvrir notre réflexion à un champ expérimental, pour voir où cette réflexion pouvait conduire. L'absence de consensus sur le récit cinématographique et littéraire fut également une opportunité. La divergence de pensée des auteurs m'a permis de nourrir la dialectique de ce mémoire, afin de découvrir comment, par-delà les divergences d'opinions, pouvait surgir une pensée commune.

4. Interdépendance des récits acausaux et classiques

Au commencement de cette réflexion, l'objectif était de définir les récits acausaux par et pour eux-mêmes. Mais récits acausaux et classiques sont intrinsèquement liés. Nous ne pouvons définir l'un sans considérer l'autre. Les récits acausaux révèlent les présupposés sur lesquels les récits classiques sont fondés et réciproquement. En interrogeant les présupposés des récits classiques, nous avons pu déterminer des définitions par la négative des récits acausaux. De la remise en cause de ces présupposés vinrent les définitions positives des récits acausaux. Cette interdépendance, pareillement, a nourri la dialectique de ce mémoire.

5. Sémiologie et narratologie cinématographiques : Une frontière ténue

Un autre objectif de cette réflexion était de ne pas arpenter les chemins de la sémiologie cinématographique. Même si nous n'avons abordé aucune question de grammaire ou de langage cinématographique, cette dimension est latente dans la narratologie. A partir de l'instant où surviennent les interrogations métaphysiques, où il s'agit d'exprimer et de définir ce qui échappe à nos sens, la question du langage ressurgit. Définir une logique par laquelle un récit se structure nécessite son expression dans nos perceptions du monde. Dès lors, comment définir une logique métaphysique du récit, si cette dernière se situe au-delà de nos perceptions ? Sans doute la sémiologie cinématographique pourra-t-elle répondre à cette interrogation.

6. Typologies narratives

Les théoriciens de la narration proposent de nombreux schémas d'analyse d'un récit. Cela dit, l'avantage de ces schémas se trouve dans la limite même sur laquelle ils se fondent : leur tendance à l'universalisme confère des pistes d'interprétations des récits, mais aucun film ne correspond totalement à eux. Une autre piste réflexive serait d'interroger la pertinence des typologies. D'un côté, chaque schéma est un modèle premier indiquant précisément les éléments à interpréter dans un récit cinématographique. De l'autre, chaque film, même au récit le plus classique possible, est une exception qui ne correspond jamais totalement à un schéma.

C. Ouverture

Cette réflexion aboutit sur de nombreuses interrogations demeurant encore en suspens. D'une part, les films de notre corpus principal comportent un récit acausal dans leur globalité. Les films de notre corpus secondaire renferment des séquences aux récits classiques et des

séquences aux récits acausaux. Nous pourrions nous interroger sur l'interdépendance de ces multiples récits au sein d'un film, comment ils se complètent, divergent et convergent.

Nous avons défini un évènement comme tout élément propre à faire progresser l'action. Cependant, en quel sens entendons-nous le terme de « progression » ? L'ensemble de notre analyse consistait à remettre en cause le présupposé du lien causal entre les évènements. Mais comment fonctionne ce lien causal dans le récit classique ? Qu'est-ce qui se produit techniquement dans un film pour que nous déduisions que le plan 2 est l'effet du plan 1 ? Comme le plan 1 est la cause du plan 2 ?

Un autre champ pour poursuivre nos interrogations serait d'évaluer la porosité entre récits acausaux et récits classiques. Un récit acausal n'est pas nécessairement dialogique, tout comme un récit classique n'est pas obligatoirement monologique. Il serait pertinent de s'interroger si les caractéristiques que nous avons établies sont des tendances d'un récit cinématographique ou partie intégrante de son identité. Ce, de façon qu'un film renferme des caractéristiques tendant vers l'acausalité ou vers une logique causale, en fonction de la séquence à laquelle nous nous confrontons.

Une autre question encore siège dans les différents éléments de montage et de mise en scène, dont chacun accomplit son propre récit de la diégèse. Ces éléments techniques (couleur, orientation de la caméra, sons intradiégétiques...) accomplissent-ils chacun une partie du récit global du film ? Ou chaque élément technique accomplit-il un récit indépendant de ceux d'autres éléments techniques ? En ces cas, ces éléments techniques seuls peuvent-ils construire un récit classique ou acausal ? Cela soumet l'interrogation sur ce qui constitue un récit cinématographique. Y a-t-il récit avec un seul ou plusieurs éléments techniques cinématographiques ?

Enfin, arpenter les chemins de la sémiologie cinématographique permettrait sans doute de déceler une réponse aux questions énoncées dans le paragraphe précédent. Si le cinéma est un langage, alors il renferme une logique pour communiquer ses idées. Quelle serait donc la logique de ce langage et comment structurerait-elle les récits classiques et acausaux ?

Quelques mots pour finir

La prédilection pour ce sujet provient d'une fascination pour les histoires. Raconter une histoire, c'est abstraire du réel sa substance et la métamorphoser pour plonger nos spectateurs dans des univers gigantesques, à partir de minuscules fragments du monde. Des univers prenant vie par la force de la parole, des images et des sons. Telle est la mouvance dans laquelle notre recherche s'inscrit : comprendre d'où provient cette fascination pour les histoires, jusqu'à ce qu'au cinéma, parmi les gradins d'une salle obscure, rien d'autre que la réalité de l'écran ne demeure. Une réalité si poignante que les spectateurs oublient le monde tout autour, par ce pouvoir hypnotique du cinéma à incarner des diégèses différentes et pourtant si semblables à notre réalité, jusqu'à ce qu'ils doutent que le monde à l'intérieur de l'écran soit aussi faux qu'ils tendent à le croire.

Aussi, c'est le temps dans lequel ces histoires s'inscrivent que provient notre prédilection pour ce champ de recherche. Certains mythes analysés par Joseph Campbell sont plurimillénaires. Par quels procédés les mythes peuvent-ils survivre à leurs civilisations, par-delà les édifices et les ruines, et parvenir jusqu'à nous ? Que ce soit par une tradition orale, ou lors de rénovations de pellicules usées par les innombrables projections, les histoires cristallisent nos aspirations à résister au temps, pour que leur héritage et leur sagesse nous survivent.

Car, au bout du compte, tant que subsistera un narrateur incarné ou une caméra, peut-être que les histoires seront les dernières d'entre nous.

Bibliographie

Ouvrages

Cinéma (films et séries télévisées)

- BRENEZ Nicole, 1998. *De la figure en général et du corps en particulier : L'invention figurative au cinéma* [en ligne]. De Boeck Supérieur, 472p.
URL : <https://www.cairn.info/de-la-figure-en-general-et-du-corps-en-particulier--9782804129996.html> [consulté le 15 décembre 2021].
- BORDWELL David, STAIGER Janet, THOMPSON Kristin, 1985. *Classical Hollywood Cinema, Film Style and Mode of Production to 1960 (The)*, New-York, Routledge, 652p.
- BORDWELL David, 1985. *Narration in the Fiction Film*, Madison, University of Wisconsin Press, 384p.
- BORDWELL David, THOMPSON Kristin, 2013. *Christopher Nolan: A Labyrinth of Linkages*, 2^e édition, Irvington Way Institute Press, 71p.
- GARDIES André, VERCIER Bruno, 1993. *Récit filmique (Le)*, Paris, Hachette, 155p.
- HATCHUEL Sarah, 2013. *Lost, fiction vitale* [en ligne]. PUF, « Hors collection », 152p. URL : <https://www-cairn-info.ezpaarse.univ-paris1.fr/lost-fiction-vitale--9782130607588-page-49.html> [consulté le 15 décembre 2021].
- MASSON Alain, 1994. *Récit au cinéma (Le)*. Paris, Cahiers du Cinéma, 141p.

- METZ Christian, 1968. « La grande syntagmatique du film narratif », In : *Essais sur la signification au cinéma*. t. I, Paris, Klincksieck. pp. 120 –124.
- ODIN Roger, 2000. *De la fiction*. [en ligne], De Boeck Supérieur, « Arts & Cinéma », 188p. URL : <https://www-cairn-info.ezpaarse.univ-paris1.fr/de-la-fiction--9782804135447.html> [consulté le 15 décembre 2021].
- PARENTE André, 2005. *Cinéma et Narrativité*, préface de Raymond Bellour, L'Harmattan, 198p.
- TARKOVSKI Andreï, 2014. *Temps Scellé (Le)*, Paris, Philippe Rey, 304p.
- VAN SIJLL Jennifer, 2006. *Techniques narratives du cinéma : les 100 plus grands procédés que tout réalisateur doit connaître (Les)*, Eyrolles, 247p.

Philosophie et Littérature

- Roland BARTHES, 2002. « Prologue ». In : *Essais Critiques*. OC II. Paris. Seuil. 279p.
- BAKHTINE Mikhail, 1929. *Problème de la poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 347p.
- BERGSON Henri, 2013. *Evolution créatrice (L')*, PUF, 732p.
- BERGSON Henri, 2013. *Pensée et le mouvant (La)*, Flammarion, 648p.
- CAMPBELL Joseph, 2013. *Héros aux milles et un visages (Le)*, J'ai Lu, 633p.

- CHARBONNAT Pascal, Pépin François, 2012. *Déterminisme entre sciences et philosophie (Le)*. [en ligne], Éditions Matériologiques, 422p. « Sciences & philosophie ». URL : <https://www.cairn.info/le-determinisme-entre-sciences-et-philosophie--9782919694273.html> [consulté le 15 décembre 2021].

- DUFLO Colas, 1996. *Finalité dans la nature. De Descartes à Kant (La)*. [en ligne], PUF, 130p. « Philosophies », URL : <https://www.cairn.info/la-finalite-dans-la-nature--9782130477419.html> [consulté le 15 décembre 2021].

- HEIDEGGER Martin, 2006. *Prolégomènes à l'histoire du concept de temps*, traduction de l'allemand et préface par Alain Boutot, Paris, Gallimard, 480p. Collection « Bibliothèque de Philosophie ».

- JOUVE Vincent, 2020. *Poétique du roman*. Armand Colin, 5^e édition, 288p. Edition du Kindle.

- REEVES Hubert, CAZENAVE Michel, ETTER Hansueli et al. 1995. *Synchronicité : L'âme et la science (La)*, Albin Michel, 180p.

- RICOEUR Paul, 1983. *Temps et récit*, Tome 1 : *Intrigue et le récit historique (L')*, Le Seuil, 320p. 1984. *Temps et récit*, Tome 2 : *Configuration dans le récit de fiction (La)*, Le Seuil, 240p. 1985. *Temps et récit*, Tome 3 : *Temps raconté (Le)*, Le Seuil, 432p.

- ROMANO Claude, 1999. *Événement et le temps (L')*, PUF, 313p.

- TISSERON Serge, 2012. *Rêver, fantasmer, virtualiser. Du virtuel psychique au virtuel numérique*, Paris, Ed. Dunod, « Psychismes ».

« Chapitre 1 : Le « vouloir voir absent » » : rêverie, fantasme et imagination », sous la direction de Tisseron Serge, pp. 9-28. URL : <https://www.cairn.info/rever-fantasmer-virtualiser--9782100572854-page-9.html> [consulté le 15 décembre 2021].

Sciences humaines et sociales

- BOUGNOUX Daniel, 2019. *Crise de la représentation (La)* [en ligne]. La Découverte, « Poche / Sciences humaines et sociales. » 240p. URL : <https://www.cairn.info/la-crise-de-la-representation--9782348044823.html> [consulté le 30 mai 2022].

Astrophysique

- CARROLL Sean, 2010. *From Eternity to Here: The Quest of the Ultimate Theory of Time*. Dutton, 464 p.
- CARROLL Sean, 2020. *Face cachée de l'univers, les mondes quantiques et l'émergence de l'espace-temps (La)*. Quanto, 408p.
- ROVELLI Carlo, 2014. *Et si le Temps n'existait pas ?* Dunod, 180p.

Romans

- DIDEROT, 2000. *Jacques le Fataliste*. Le livre de Poche. 408p.
- HERBERT Frank, 2020. *Dune*. Robert Laffont, édition collector, collection Ailleurs et Demain. 720p. 2021. *Messie de Dune (Le)*. Robert Laffont, édition collector, collection Ailleurs et Demain. 336p. 2022. *Enfants de Dune (Les)*. Robert Laffont, édition Ailleurs et Demain. 546p.
- MELVILLE Herman, 1851. *Moby Dick*.

Pièces de théâtre

- BECKETT Samuel. *En attendant Godot* (1952).
- CORNEILLE. *Le Cid* (1637).

Articles

Cinéma

- RENNETT Michael, 2011. « Narrative Philosophy in the Series: Fate, Determinism and the Manipulation of Time », in R. Laist (ed.), *Looking for Lost*, Jefferson, McFarland, pp. 25-42.

Philosophie

- DEFFUANT Guillaume, BANOS Arnaud, CHAVALARIAS David *et al.* Janvier 2015. « Visions de la complexité. Le démon de Laplace dans tous ses états », in *Natures Sciences Sociétés* [en ligne], Vol. 23, pp. 42-53. URL : <https://www.cairn.info/revue-natures-sciences-societes-2015-1-page-42.html> [consulté le 15 décembre 2021].
- DIXSAUT Monique, février 2002. « Le temps dans l'antiquité », in *Revue philosophique de la France et de l'étranger* [en ligne], Tome 127, p. 139-139. URL : <https://www.cairn.info/revue-philosophique-2002-2-page-139.html> [consulté le 15 décembre 2021].
- ROMANO Claude, mars 2001. « Bergson métaphysicien et critique de la métaphysique », in *Philosophie* [en ligne], N° 70, pp. 72-92. URL : <https://www.cairn.info/revue-philosophie-2001-3-page-72.html> [consulté le 15 décembre 2021].

- SARTENAER Olivier, février 2017. « Pour mettre fin au mythe de Laplace [*] », in *Revue de métaphysique et de morale* [en ligne], N° 94, pp. 179-200. URL : <https://www.cairn.info/revue-de-metaphysique-et-de-morale-2017-2-page-179.html> [consulté le 15 décembre 2021].

Thèses et mémoires

- Carruthers Lee, 2008. *Doing time: Timeliness and temporal rhetorics in contemporary cinema* [en ligne]. Thèse. Cinéma. Université de Chicago, 424 p. Disponible sur ProQuest. ISBN : 978-0-549-56568-0, N° du Mémoire : 3309016, ID de document ProQuest : 304437944 [consulté le 30 novembre 2020].
- Ruiz Isaac, 2019. *"You Want to be Fooled": Exploring Semiotics, Polysemy, and Strategic Ambiguity in Christopher Nolan Films* [en ligne]. Mémoire. Communication/Cinéma. Université d'Etat de l'Illinois, 93 p. Disponible sur ProQuest. ISBN : 9781085572057, N° du Mémoire : 13812626, ID de document ProQuest : 2269079110 [consulté le 30 novembre 2020].

Corpus principal

- MALICK Terrence : *Knight of Cups* (2015), *Song to Song* (2017).
- ZHAO Chloé : *Nomadland* (2021).

Corpus secondaire

- BENIOFF David et WEISS Daniel Brett : *Game of Thrones*, saison 6, épisode 5 (2016), réalisé par BENDER Jack : « La Porte ».

- FRIESE Jantje, ODAR Baran bo : *Dark* (2017-2020).
- GARLAND Alex : *Annihilation* (2018), *Devs* (2020).
- HAWLEY Noah : *Légion*, saison 3 (2019).
- JACKSON Peter : *Le Seigneur des Anneaux : La Communauté de l'Anneau* (2001). *Les Deux Tours* (2002). *Le Retour du roi* (2003).
- JOY Lisa, NOLAN Jonathan : *Westworld* (2016 -).
- LIMAN Doug : *Edge of Tomorrow* (2014).
- LINDELOF Damon : *Watchmen* (2019).
- LUCAS George : *Star Wars, épisode IV : Un nouvel Espoir* (1977).
- MALICK Terrence : *La Ligne Rouge* (1998).
- MCKAY Chris : *The Tomorrow War* (2021).
- NOLAN Christopher : *Memento* (2000), *Inception* (2010), *Interstellar* (2014), *Tenet* (2020).
- NORTON Edward : *Brooklyn Affairs* (2019).
- RESNAIS Alain : *L'année dernière à Marienbad* (1961), *Je t'aime, je t'aime* (1968).
- RITCHIE Guy : *Agents très spéciaux : Code U.N.C.L.E* (2015), *King Arthur : Legend of the Sword* (2017), *The Gentlemen* (2020).
- SCOTT Ridley : *Le Dernier Duel* (2021).
- SNYDER Zack : *Watchmen, les Gardiens* (2009).

- VAN GROENINGEN Felix : *My Beautiful Boy* (2018).
- VILLENEUVE Denis : *Premier Contact* (2016), voir notamment les bonus du Blu-ray : « Langage extraterrestre, comprendre *Premier Contact* » ; « Principes du Temps, de la Mémoire et du Langage. » et « Réflexion non-linéaire : Le processus de montage. ». *Dune, première partie* (2021).
- WACHOWSKI Andy et Larry : *Matrix* (1999), *Matrix Reloaded* (2003), *Matrix Revolutions* (2003), *Cloud Atlas* (2012).
- WELLES Orson : *Citizen Kane* (1941).
- YONG-HOON Kim : *Lucky Strike* (2020).
- ZEMECKIS Robert : *Forrest Gump* (1994).

Iconographie

- Jeu de Tarot à enseignes italiennes. Tarot de Marseille. Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10539498w.r=tarot?rk=386268;0> [consulté le 26 mai 2022].
- MICHEL-ANGE, 1508 – 1512. *La Création d'Adam*. Fresque, 280 x 570 cm. Chapelle Sixtine, Rome, Vatican.

Vidéographie

- MELODYSHEEP. *Timelapse du Futur : Un Voyage vers la Fin des Temps (4K)* (2019). Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=uD4izuDMUQA> [consulté le 2 mai 2022]