



**HAL**  
open science

## “ The less sense it makes, the better ” : retrouver du sens dans le chaos contemporain avec les Daniels

Audrey Molinier

### ► To cite this version:

Audrey Molinier. “ The less sense it makes, the better ” : retrouver du sens dans le chaos contemporain avec les Daniels. Sciences de l’Homme et Société. 2023. dumas-04163198

**HAL Id: dumas-04163198**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04163198v1>**

Submitted on 17 Jul 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.



Audrey MOLINIER

**« The less sense it makes, the better » : retrouver du sens  
dans le chaos contemporain avec les Daniels**

Mémoire soutenu le 20 juin 2023 en vue de l'obtention du Master 2 d'Arts, Lettres et  
Langues, Parcours International  
Mention Très Bien

sous la direction de Mme Paquet-Deyris

## TABLE DES MATIÈRES

<b>INTRODUCTION</b>	<b>4</b>
<b>I - RUPTURES DES CONVENTIONS ET NOUVEAUX HORIZONS FILMIQUES : LA FABRIQUE DU STYLE DES DANIELS</b>	<b>10</b>
LE DÉFI DE LA MISE EN SCÈNE D'IDÉES « STUPIDES »	10
a. Financer et convaincre	11
<i>i. L'avantage du faible budget</i>	12
<i>ii. Le public : du surréel dans le réel</i>	13
b. Montrer ce que l'on ne montre pas : mêler tabous et émotions	15
<i>i. La nouvelle dimension des tabous</i>	16
<i>ii. Faire rire de nos angoisses</i>	19
ÉLARGIR LES HORIZONS FICTIFS ET RÉELS	21
a. Nouvelle échelle temporelle et nouvel espace fictif	22
<i>i. La porosité du temps</i>	22
<i>ii. L'espace multiple</i>	25
b. L'intégration de tous	27
<i>i. Les minorités invisibilisées</i>	28
<i>ii. La collaboration sur le tournage : l'importance de la création collective</i>	31
<b>II - CORPS DU COMÉDIEN, CORPS DU SPECTATEUR : LES TERRAINS DE LA SENSATION</b>	<b>34</b>
LE CORPS PRÉSENT(É)	34
a. Le corps en liberté	36
<i>i. Le corps dénudé dans « Underwear » et « Tongues »</i>	36
<i>ii. Le corps, miroir de l'inconscient dans « Turn Down for What » et « Cry Like a Ghost »</i>	37
b. Le corps marionnette	40
<i>i. Manipulation intradiégétique et aide à la narration</i>	40
<i>ii. Manipulation extradiégétique et « attraction »</i>	42
c. Le corps et l'objet	43
<i>i. L'objet qui prend corps dans Happy Holidays et Interesting Ball</i>	43
<i>ii. Le corps hybride dans Swiss Army Man</i>	45
L'INSTALLATION D'UN « TROP-PLEIN » POUR LE SPECTATEUR CLASSIQUE	46
a. Une saturation visuelle : des effets visuels spectaculaires et signifiants	47
<i>i. Ralenties et plans courts dans Interesting Ball et Swiss Army Man</i>	48
<i>ii. La rapidité de l'image et du mouvement dans Pockets et « Don't Stop »</i>	49
b. Le jeu sonore dans Swiss Army Man et EEAAO	51
<i>i. Texture musicale</i>	52

	3
<i>ii. Ressentis et bruitages</i>	54
c. Les genres et les références : complicité avec le spectateur	56
<i>i. Pastiches et parodies dans EEAAO</i>	57
<i>ii. Créer un nouveau genre avec EEAAO</i>	58
<b>III - UN SENS PERSONNEL FACE AU CHAOS DU MONDE</b>	<b>61</b>
QUAND L'ABSURDE FAIT SYSTÈME	62
a. Développement interne de l'absurde	63
<i>i. Les règles de cohérence internes</i>	63
<i>ii. La trajectoire des personnages dans Interesting Ball, Swiss Army Man et EEAAO</i>	65
b. La réflexion post-visionnage	66
<i>i. Le potentiel philosophique des idées des Daniels</i>	67
<i>ii. Les avis et les commentaires : multiplicité d'interprétations</i>	69
« NOTHING MATTERS » - JOY DANS EEAAO : RETROUVER DU SENS DANS LE CHAOS	72
a. La confrontation nihiliste	73
<i>i. Le désespoir nihiliste dans EEAAO</i>	74
<i>ii. La « surfemme » de EEAAO</i>	76
b. Le dépassement du cynisme et de l'ironie	78
<i>i. « This is so awkward » - Joy dans EEAAO</i>	80
<i>ii. La fin de l'ironie</i>	81
<b>CONCLUSION</b>	<b>83</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>85</b>
<b>FILMOGRAPHIE</b>	<b>87</b>
CLIPS MUSICAUX DES DANIELS	87
COURTS MÉTRAGES DES DANIELS	88
LONGS MÉTRAGES	88
<b>WEBOGRAPHIE</b>	<b>89</b>
SOURCES PRIMAIRES	89
SOURCES SECONDAIRES	93

## INTRODUCTION

« All great films, without exception, contain an important element of « no reason », and you know why? Because life itself is filled with no reason ». Ces mots, prononcés dans la scène d'ouverture de *Rubber* de Quentin Dupieux (2010) par un policier qui vient de sortir du coffre d'une voiture, revendiquent l'incohérence contrôlée de la suite de l'entreprise filmique face à la logique contrariée du spectateur. Le personnage joué par Stephen Spinella se questionne, face caméra, sur les choix des réalisateurs connus comme Spielberg ou Hooper, comme par exemple pourquoi E.T est marron ou pourquoi dans *The Texas Chainsaw Massacre* (1974) les personnages ne sont jamais montrés aux toilettes ou en train de se laver les mains, et il répond alors toujours par la formule « no reason ». Le « no reason » c'est ce qui ne s'explique pas, ce qui n'a pas de raison d'être et donc de sens. C'est ce qui s'affranchit de toute rationalité sans suivre de règles préétablies. C'est une sorte de hasard phénoménologique qui dépasse notre entendement et qui met en relief l'absence de sens objectif de notre existence. Car si tout peut arriver, comment trouver une cohérence au réel qui nous entoure ? Un sens ? Ces questions font partie intégrante des nouvelles catégories ontologiques mises en avant notamment par Nietzsche, pour tenter de comprendre les nouvelles problématiques du sujet moderne. Avec le nihilisme, celui-ci explique que la décadence occidentale viendrait de « la déchéance de l'idéalisme métaphysique hérité du rationalisme platonicien autant que par l'essoufflement de la morale chrétienne<sup>1</sup> ». En effet, c'est cette perspective du désordre et du rien qui nous confronte à une image angoissante du monde<sup>2</sup>. C'est là où l'absurde trouve son origine : dans un sujet moderne aliéné, disloqué et dégénéré. Comme l'écrit Camus dans *Le mythe de Sisyphe* (1942) : « L'absurde naît de la confrontation de l'appel humain avec le silence déraisonnable du monde<sup>3</sup> ». L'homme assoiffé de sens et de rationalité doit faire face à un univers qui semble intrinsèquement dépourvu de finalité et de justification. Le XXème siècle voit émerger le théâtre de l'absurde qui tente de « réconcilier le spectateur avec sa propre situation chancelante dans le monde<sup>4</sup> », mais le cinéma absurde a aussi toujours existé avec des réalisateurs comme les Marx Brothers, Tex Avery, les Monty Pythons, Bertrand Blier ou encore Quentin Dupieux. Mais un duo états-unien est apparu sur le devant de la scène ces dernières années : les Daniels.

---

<sup>1</sup> David Boucher, « La malédiction d'Ixion: essai sur l'esthétique de l'absurde au théâtre et au cinéma », Montréal, Université de Montréal, 2005, p. 24.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>3</sup> Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe : essai sur l'absurde*, Paris, Gallimard, 1990, p. 44-5.

<sup>4</sup> David Boucher, *op. cit.*, p. 7.

Le duo Daniels est constitué de Daniel Scheinert et de Daniel Kwan. Ils se sont rencontrés en cours d'animation 3D à Emerson College, à Boston, au Massachusetts, dans lequel ont aussi étudié Paul Thomas Anderson et Lilly Wachowski. Scheinert y apprend essentiellement le théâtre d'improvisation alors que Kwan se forme en animation et en design. Leurs approches différentes leur permettent d'explorer le champ filmique et de créer des associations uniques, une continuité entre images analogiques et effets spéciaux numériques « [démultipliant] les qualités du réel<sup>5</sup> ». Ils commencent par réaliser des clips vidéos musicaux en 2009, qu'ils voient comme des opportunités de financer leurs projets, d'apprendre et d'explorer le champ visuel<sup>6</sup>. Leurs clips font plusieurs millions de vues sur YouTube quasiment à chaque fois, « Turn Down for What » de DJ Snake et Lil Jon (2014), atteint même le milliard de vues en novembre 2020. Il présente des personnages qui sont en proie à une « folie contagieuse », amorcée par Daniel Kwan, et sont incapables de résister à l'envie de danser sauvagement et à la tentation de détruire leur environnement. Ce clip vidéo est représentatif du style des Daniels par sa mise en scène subversive de corps malléables, son esthétique énergique et déjantée, son montage frénétique, sa caméra mobile et rapide, ses alternances ralentis/accélérés, son jeu avec l'excès ou encore sa représentation de la relation conflictuelle voire destructive entre l'homme et son environnement.

Entre 2009 et 2014, alors qu'ils réalisent les clips musicaux (ils en ont tournés treize en tout), ils tournent aussi des courts-métrages qu'ils publient sur Vimeo, plateforme connue des réalisateurs en devenir qui permet le partage de contenus filmiques originaux, qui sont tout autant empreints de leur patte filmique. Dans leur premier court-métrage *Swingers* (2009), par exemple, qui dure moins d'une minute, les deux réalisateurs se mettent en scène en train de faire de la balançoire. Les deux s'entrechoquent après l'arrêt soudain puis la reprise tout aussi soudaine de la balançoire en l'air, ce choc résultant en un surréaliste échange de visages entre les deux. Cette première vidéo reflète les grandes lignes du type de films qu'ils vont créer par la suite : la mise en place d'une situation absurde dans un film mêlant effets spéciaux et images analogiques dans lequel les corps sont sujets à des phénomènes incontrôlables. Il suffit d'analyser leur dernier film *Everything Everywhere All at Once*<sup>7</sup> (2022) pour s'en rendre compte : Evelyn (Michelle Yeoh) doit se mettre dans des situations absurdes afin d'acquérir des capacités qu'elle possède dans d'autres univers,

---

<sup>5</sup> Vincent Amiel et Pascal Couté, *Formes et obsessions du cinéma américain contemporain : 1980-2000*, Paris, Klincksieck, 2003, p. 51.

<sup>6</sup> David Fear, « Twerking, Time Warps and Tenacious D: A Viewer's Guide to the Daniels », *Rolling Stone*, 23 mars 2022.

<sup>7</sup> *Everything Everywhere All at Once* sera ici parfois simplifié par *EEAAO*.

capacités qu'elle ne contrôle pas volontairement, au moins au début. Si les thèmes n'ont pas changé depuis leur début, il en est autrement pour leur succès et leur reconnaissance : *Swiss Army Man* (2016) a remporté, tous prix confondus, 8 prix, pour 336<sup>8</sup> pour *Everything Everywhere All at Once* et ceci avant les Oscars, devenant ainsi le film ayant reçu le plus de prix de tous les temps en surpassant *The Lord of The Rings : The Return of the King* (2003)<sup>9</sup>. *EEAAO* a même gagné 7 Oscars en mars 2023 pour 11 nominations, dont 4 dans le « Big Five » avec des victoires dans les catégories « Best Picture », « Best Director », « Best Actress » et « Best Screenplay ». Leur budget aussi a évidemment évolué, puisque celui de *Swiss Army Man* a été estimé à 3 millions de dollars contre 25 millions pour *EEAAO*, sachant que pour un tel film cela reste faible<sup>10</sup>.

Le succès récent des Daniels tient dans leur style original qui, étonnamment, résonne dans nos sociétés contemporaines. Pour mieux l'analyser, il faut tenter de comprendre leur processus créatif : « We like to think of our movies as orphans. They're bad ideas that no one else wants to make [...] It starts with an idea that feels impossible, but still has a lot of philosophical and aesthetic meat to it<sup>11</sup> ». Pour définir le travail du duo, on pourrait analyser les définitions du terme « réaliser ». En effet, les Daniels s'attachent à *réaliser* des idées impossibles, c'est-à-dire à les conceptualiser, à se les représenter mentalement mais aussi à les faire exister, à les matérialiser, à les traduire à travers le médium filmique. Ils réalisent les manifestations concrètes d'idées abstraites, par exemple lorsqu'ils matérialisent l'amitié et l'idée de ne faire qu'un en faisant absorber un personnage par les fesses de son ami dans *Interesting Ball* (2014), les deux personnages étant d'ailleurs joués par les deux réalisateurs. Chacun de leurs films part d'une idée absurde, d'une image « inimaginable » qu'ils prennent comme un défi à (re)présenter. Ce défi leur permet alors d'innover, d'être en rupture avec les conventions traditionnelles de représentations et d'élargir notre imaginaire. Ils créent de nouvelles images jamais-vues en mêlant les tabous sociaux et les genres cinématographiques, ils filment « l'infilmable », soit ce qui ne peut être filmé dans le sens où ça choque, ça dérange, ça sort du réel présenté habituellement au cinéma.

<sup>8</sup> « Everything Everywhere All at Once », *IMDb*.

<sup>9</sup> Voir Joyce Li, « 'Everything Everywhere All at Once' Makes History as the Most-Awarded Film Ever », *Hypebeast*, 12 mars 2023 et Michaela Zee, « Everything Everywhere All at Once Passes Return of the King as Most-Awarded Movie Ever », *IGN*, 10 mars 2023.

<sup>10</sup> Ce faible budget est le résultat d'une petite équipe travaillant sur les effets spéciaux, dont les Daniels faisaient partie. Voir Jim Hemphill, « Less Marvel, More 'Ghostbusters': Behind the Handmade Visual Effects of 'Everything Everywhere All at Once' », *IndieWire*, 15 avril 2022.

<sup>11</sup> Jon Fusco, « 'Bad Ideas No One Else Wants to Make' : Meet « Swiss Army Man » Co-Directors DANIELS », *No Film School*, 1 juillet 2016.

Leur style résonne dans nos sociétés contemporaines puisqu'il met en valeur la conscience de l'absence de sens de l'existence, il embrasse la vacuité du réel par le *nonsense*. Les films des Daniels sont empreints de *nonsense*, puisqu'ils transgressent les systèmes de normes sémantiques, narratives et phénoménales traditionnels par l'incongruité, en confondant des situations réalistes avec des situations absurdes. Ils jouent avec les attentes traditionnelles et créent des effets comiques, déconcertants et provocants. Ils ouvrent ainsi la voie à une exploration créative de la signification de la réalité. Dans *Interesting Ball*, le personnage interprété par Waymond Lee dit : « If the universe is as infinite as they say it is then all these weird things that are happening aren't just possible, they are inevitable<sup>12</sup> ». Ils justifient donc les incongruités visuelles par l'arbitraire dû à l'infinité du monde : tout peut arriver, même ce qui dépasse notre entendement. Selon Antoine Angé, le *nonsense* c'est exactement cette « claque soudain donnée à notre façon de raisonner<sup>13</sup> ». Il s'agit en fait de montrer l'irrationnel excessif pour dévoiler le réel et s'approcher au plus près d'un sens de l'existence ; car si l'absence de sens de l'existence est connue, assimilée, alors elle devient en elle-même une nouvelle source d'inspiration, de création qui offre une multitude de directions à explorer. C'est en décentrant la réalité, en soulignant l'arbitraire du réel que l'on arrive à recréer du sens dans ce qui semblait en être dépourvu. Comme l'explique David Boucher dans « Aux racines du théâtre et du cinéma de l'absurde » en citant Witkiewicz :

« “il faut pouvoir librement et totalement déformer la vie et le monde pour créer une unité dont le sens serait fourni par son architecture interne et scénique”. C'est dans ces divers efforts, visant à élargir la portée et l'étendue du champ sémantique, que la scène pourra redevenir le lieu privilégié où le spectateur renouera, par une sorte de catharsis, avec le mystère de l'existence<sup>14</sup> ».

Il s'agit en fait pour le *nonsense* d'aboutir à une irrationalité telle, qu'elle devient signifiante.

Vincent Amiel, dans l'article « Et aujourd'hui ? » suite de l'article « Quelle vitesse dans le cinéma d'aujourd'hui ? » publié dans *Formes et obsession du cinéma américain contemporain*, associe saturation et vacuité<sup>15</sup>. En effet aujourd'hui, l'impression d'une vacuité du réel est plus importante en raison de l'abondance informationnelle et événementielle qui

<sup>12</sup> *Interesting Ball*, [08:59 - 09:08].

<sup>13</sup> Antoine Angé, *Nonsense et cinéma : Tenants et aboutissants du nonsense au cinéma*, Paris, Lobster, 2018, p. 13.

<sup>14</sup> David Boucher, *op. cit.*, p. 13.

<sup>15</sup> Vincent Amiel et Pascal Couté, *op. cit.*, p. 13.



contribue à une vision chaotique du monde : délires consuméristes, surabondance d'informations souvent négatives par les nouvelles technologies, risques de guerres nucléaires, manipulations des médias, inquiétudes écologiques, droits humains vacillants... Le trop mène au rien. Daniel Kwan en fait état dans une interview pour *EEAAO* :

« One thing that we all are feeling in life, everyone that exists in life, is this overwhelming chaotic nature of having to juggle your personal life, work life, the Internet, wars that happen in other countries, politics, climate change... This overwhelming feeling of just narratives smashing into each other<sup>16</sup>».

Le titre du film lui-même reflète cette demande attentionnelle perpétuelle en tout lieu, en tout temps. Si le référent de l'art, la vie, ou le réel, est saturé, alors les arts vont refléter cette saturation : celle-ci étant visible dans l'avènement de la super-production américaine comme création artistique au budget faramineux. Vincent Amiel et Pascal Couté écrivent :

« Walter Benjamin décrivait le cinéma comme un art des chocs, liés au mouvement incessant des images. D'une certaine manière, avec l'esthétique dominante contemporaine du cinéma américain, on est passé d'une esthétique des chocs, correspondant à la vie moderne, celle des individus plongés dans les grands centres urbains, à une esthétique de la saturation, correspondant à la mondialisation contemporaine, celle des messages qui circulent à travers les réseaux<sup>17</sup>».

Les films des Daniels témoignent de cette esthétique de la saturation à travers leur manière de filmer les exagérations des personnages et des situations. Daniel Scheinert choisit d'ailleurs le mot « excess » lorsqu'on lui demande de décrire *EEAAO*<sup>18</sup>. Cette saturation d'informations visuelles et sonores a un effet fort sur le spectateur puisque son corps et ses sensations sont mis au centre de l'expérience filmique. Les Daniels réussissent à bousculer le public à travers de nouveaux rapports au corps et à travers des incongruités visuelles. Daniel Kwan se considère même comme un « maximalist filmmaker<sup>19</sup>», un réalisateur de l'excès. Ce «

---

<sup>16</sup> JoBlo Celebrity Interviews, « The Daniels Exclusive Interview | EVERYTHING EVERYWHERE ALL AT ONCE (2022) », *YouTube*, 8 avril 2022, [0:32 - 0:52].

<sup>17</sup> Vincent Amiel et Pascal Couté, *op. cit.*, p. 40-1.

<sup>18</sup> DVDXtras, « Everything Everywhere All At Once (2022) | Behind the Scenes », *YouTube*, 11 juillet 2022, [39:39 - 39:46].

<sup>19</sup> @dunkwun [Daniel Kwan], « Thank you for saying this. I've spent most of my career ashamed of the fact that I am a maximalist filmmaker », *Twitter*, 11:45 PM, 11 avril 2022.

maximalisme » permet au duo de recréer cette impression de chaos contemporain dont il parle et de chercher alors à s'en défaire par des réflexions existentialistes. Mais il n'y a pas que le corps du spectateur qui est mis au centre puisque les Daniels jouent aussi beaucoup avec le corps du comédien, en lui offrant une nouvelle liberté de sensations et de mouvements tout en n'hésitant pas à le manipuler au gré de leurs envies. Les films des Daniels s'expérimentent donc physiquement, ils se vivent pendant et après la projection en laissant spectateurs et comédiens dans un processus de réflexivité sur sa propre place dans le monde, sur ses interprétations et sur ses sensations.

Ce mémoire porte sur toutes les réalisations filmiques des Daniels, exceptées leurs épisodes de séries et leurs réalisations publicitaires (Nike, Apple, Converse, Levi's, ...) <sup>20</sup> car elles respectent un cahier des charges qui ne concerne pas directement le duo et qui ne peut donc pas être pris en compte dans notre corpus. À travers une analyse chronologique de leurs œuvres ressort l'idée d'une filmographie cohérente et nécessaire qui évolue avec le temps pour finalement aboutir à leur dernier film *Everything Everywhere All at Once*, qui rassemble à peu près toutes les idées que le duo a pu développer jusqu'ici et qui apparaît comme le sommet de leur carrière, aujourd'hui vraisemblablement à son plus haut. L'accent sera donc mis sur ce film, plus fourni en sources et très riche pour une analyse.

Concernant les sources utilisées, elles sont majoritairement primaires et axées sur des interviews du duo, pour la simple raison que ce sujet n'a pas encore été étudié et qu'aucune véritable analyse de leurs films n'a été publiée à ce jour. Elles sont aussi très récentes (la dernière date d'avril 2023) et ne sont disponibles, pour la grande majorité, que sur Internet <sup>21</sup>.

Ce duo de réalisateurs états-uniens en matérialisant des scènes jamais-pensées, jamais-vues, dérangeantes, innovantes, choquantes, humoristiques, subversives et absurdes permettent au public de retrouver du sens dans le chaos contemporain. « Sens » en tant que direction puisqu'ils ouvrent le public à de nouveaux horizons en brisant les conventions traditionnelles et en réalisant des contenus innovants. « Sens » en tant que sensation, car ils permettent aux comédiens de se réapproprier leur corps par le mouvement et ils créent de nouvelles expériences spectatoriennes par leur cinématographie de l'excès. Et enfin, « sens » en tant que signification, puisqu'ils amènent le public à chercher du sens dans ce qui semble ne pas en avoir, en faisant face au cynisme, au nihilisme et à l'ironie.

---

<sup>20</sup> Leurs publicités sont en partie référencées sur leur site web *danieldaniel.us*, qui n'a pas été mis à jour depuis 2016 au moment où j'écris ces lignes (9 juin 2023).

<sup>21</sup> Le parcours même des Daniels sur la toile explique aussi cette présence majoritaire de sources webographiques.

## I - RUPTURES DES CONVENTIONS ET NOUVEAUX HORIZONS FILMIQUES : LA FABRIQUE DU STYLE DES DANIELS

À propos du clip musical « Houdini » dans lequel les membres du groupe Foster the People « meurent », Daniel Kwan explique qu'il voulait être en rupture avec l'image récurrente valorisante du groupe de musique dans les clips, en « tuant » celui-ci à l'écran : « When you do something for too long, all you wanna do is break it because it's too comfortable and you hate it<sup>22</sup> ». Dans une autre interview, il dit : « You aspire to change the consensus as opposed to learning to fit into the consensus<sup>23</sup> ». Il souligne que ses films aspirent à l'originalité, à l'innovation et à déjouer les attentes des spectateurs<sup>24</sup>. Par l'utilisation des codes cinématographiques puis par leur rupture, les Daniels poussent les limites du cinéma dit grand public. Par la mise en place d'une nouvelle imagerie visuelle jamais-vue jusqu'ici, les Daniels poussent aussi les limites du spectateur. Effets visuels déroutants, humour porté sur des thèmes sources d'angoisses, narration non-linéaire et même représentation des minorités invisibilisées, les Daniels touchent à tout et élargissent nos horizons.

### LE DÉFI DE LA MISE EN SCÈNE D'IDÉES « STUPIDES »

Sur l'idée à l'origine de la création de *Interesting Ball*, Daniel Scheinert explique : « [it] came from a desire to bring some of our oldest, dumbest, weirdest, dearest ideas to life<sup>25</sup> ». Réaliser des idées stupides est un défi, car cela peut être perçu comme immature ou amateur. Et si les réalisateurs eux-mêmes se considèrent comme immatures<sup>26</sup>, leur projet s'attache en fait à créer des œuvres originales qui défient les conventions traditionnelles. Sur *Swiss Army Man*, Daniel Kwan explique :

---

<sup>22</sup> Submarine Channel, « Profile : Music video directors Daniels », *YouTube*, 22 mars 2013, [01:13 - 01:30].

<sup>23</sup> Jon Fusco, *op. cit.*

<sup>24</sup> Pour appuyer cette idée d'originalité, il conseille même dans une masterclass : « if you cannot be the best, at least be the first ». Voir Film Independent, « How the DANIELS pulled off EVERYTHING EVERYWHERE ALL AT ONCE | 2022 Film Independent Forum », *YouTube*, 17 novembre 2022, [11:13 - 11:20].

<sup>25</sup> « Daniels - Interesting Ball », *Dazed*, 31 octobre 2014.

<sup>26</sup> Submarine Channel, *op. cit.*, Daniel Scheinert dit : « We're so intensely immature [...] Childhood has a huge influence on our work, and I think maybe we are just both like stunted men stuck in middle school » [6:31 - 7:25].

« We like the challenge of it all. Narratively, I think this is probably one of the most ambitious things we've ever tried to do because we've had to overcome a lot of stigma surrounding the topics of what our characters actually are. In order to do that, we had to give it as much love and as much hope as we could<sup>27</sup>».

Afin de convaincre le public, de s'attaquer à « this uphill battle to get people to like it<sup>28</sup>», il s'agit en fait de trouver un équilibre entre absurdité et crédibilité. C'est accompli chez les Daniels par la création d'un univers cohérent dans lequel l'idée stupide est ancrée, par l'utilisation de personnages convaincants qui réagissent de manière réaliste à l'idée et qui lui apportent un sens. Mais avant de convaincre un public, il faut réussir à convaincre un producteur et même toute une équipe, ce qu'ils ont réussi à faire avec le temps. C'est par cette volonté de nous « prouver l'impossible », comme aimait à le dire Cocteau<sup>29</sup>, que les Daniels nous ouvrent les champs du réel.

#### a. Financer et convaincre

Les Daniels nous font voir ce que l'on n'a jamais vu, ils nous font voir l'impossible, l'absent de notre imaginaire collectif car rejeté pour son caractère subversif, dérangeant voire inapproprié. Ainsi, de multiples éléments visuels de notre quotidien refoulé nous sont montrés pour nous choquer ou nous faire rire (comme les sextoys par exemple). Afin de bâtir cette imagerie visuelle innovante et frappante, les Daniels ont nécessairement dû être financés ; ils racontent ainsi les difficultés à imposer leurs visions et à pouvoir les mettre en forme<sup>30</sup>. Daniel Kwan explique sur le casting de *Swiss Army Man* : « We're surprised anytime someone says yes to one of our scripts, everytime we write something it feels a little bit like an inside joke that we can only hope someone will allow us to make one day<sup>31</sup>». Ils sont donc eux-mêmes surpris que certaines personnes s'intéressent à leurs projets. Daniel Scheinert explique aussi sur *Swiss Army Man* : « We would take a step back and laugh, thinking, "I can't believe anyone let us make this." But then we'd dive back in and take it very

---

<sup>27</sup> Jon Fusco, *op. cit.*

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> Vincent Amiel et José Moure, *Histoire vagabonde du cinéma*, Paris, Vendémiaire, 2020, p. 356.

<sup>30</sup> Voir Film Independent, *op. cit.*, *passim*.

<sup>31</sup> CBS Mornings, « Oscar-nominated duo "The Daniels" on the success of "Everything Everywhere All At Once" », *YouTube*, 4 mars 2023, [03:58 - 04:08].

seriously<sup>32</sup>». Leur faible budget les pousse aussi à faire tout eux-mêmes, notamment les effets spéciaux<sup>33</sup>, c'est ainsi que Daniel Scheinert explique que : « This is how we developed our unique style and I kind of fell in love with low budgetiness and fell in love with bad visual effects<sup>34</sup>».

### *i. L'avantage du faible budget*

Les Daniels expliquent : « We like to think of our movies as orphans. They're bad ideas that no one else wants to make<sup>35</sup>». Il n'est pas évident de mettre à l'écran des idées absurdes. Après avoir été rejetés de nombreuses fois pour leurs idées de clips musicaux<sup>36</sup>, les Daniels réussissent peu à peu à se faire repérer en réalisant par leurs propres moyens leurs idées, comme par exemple *Happy Holidays* qui était à l'origine une idée rejetée par le groupe Sleigh Bells<sup>37</sup>. Vimeo leur permet de se faire une réputation par le biais des « Staff Picks », une sélection de courts-métrages réalisée par le personnel du site afin de les mettre en avant. C'est avec « Turn Down for What » qui gagne plusieurs prix dont le « MTV Video Music Award for Best Direction » en 2014, que de nombreuses opportunités s'ouvrent à eux. Le clip est en effet acclamé par la critique, Jason Newman du média Rolling Stone le qualifie de « perfect insanity<sup>38</sup>» et Robbie Daw dit même dans le média Idolator : « [the clip] takes things to a whole new level of WTF-ness not quite seen before<sup>39</sup>». Ils arrêtent alors les clips musicaux puis écrivent et tournent *Swiss Army Man* avec un budget de trois millions de dollars pour un box office d'environ neuf millions<sup>40</sup>. Puis six ans après, ils écrivent et sortent *EEAAO* avec un budget de quatorze millions de dollars<sup>41</sup>, considéré alors comme un budget

<sup>32</sup> Phil Brown, « AN INTERVIEW WITH SWISS ARMY MAN'S THE DANIELS », *CGM Backlot Magazine*, 1 juillet 2016.

<sup>33</sup> Pour *Swiss Army Man*, il y avait 200 effets spéciaux à réaliser, Daniel Kwan et Daniel Scheinert en ont réalisés environ 150 à eux deux. Voir Film Independent, *op. cit.*, [27:24 - 27:33]. Pour *EEAAO*, l'équipe d'effets spéciaux était constituée de cinq personnes non-professionnelles dans le domaine, en plus des Daniels. Voir Jim Hemphill, « Less Marvel, More 'Ghostbusters': Behind the Handmade Visual Effects of 'Everything Everywhere All at Once' », *IndieWire*, 15 avril 2022.

<sup>34</sup> Film Independent, *op. cit.* [26:08 - 26:16].

<sup>35</sup> Jon Fusco, *op. cit.*

<sup>36</sup> Film Independent, *op. cit.*, [14:40 - 17:10].

<sup>37</sup> *Ibid.*, [17:19 - 18:50].

<sup>38</sup> Jason Newman, « DJ Snake and Lil Jon's 'Turn Down for What' Video Is Perfect Insanity », *Rolling Stone*, 12 mars 2014.

<sup>39</sup> Robbie Daw, « DJ Snake & Lil Jon's "Turn Down For What" Video Is The Most Insane Thing You'll Watch All Month », *Idolator*, 12 mars 2014.

<sup>40</sup> « Swiss Army Man », *IMDb*.

<sup>41</sup> Certains estiment tout de même le budget de *EEAAO* plus proche de vingt millions de dollars. Voir Eric Kohn, « 'Everything Everywhere' Producer Jonathan Wang Unlocks the Secret of the Daniels' Success », *IndieWire*, 22 février 2023.

très faible pour un film aussi ambitieux avec autant d'effets spéciaux. Leur producteur, Jonathan Wang dit là-dessus : « If you give them \$14 million, they could make it look like \$50 million<sup>42</sup> ». Le film a amassé plus de cent millions de dollars dans le monde<sup>43</sup>, c'est donc le plus grand succès de la boîte productrice A24<sup>44</sup>. A24 (qui a financé leurs deux longs métrages) est d'ailleurs connue pour laisser carte blanche aux réalisateurs et aux réalisatrices, tout en leur permettant d'être diffusés mondialement<sup>45</sup>. Les Daniels ont donc pu développer leur vision créatrice originale librement. Mais les budgets décrochés restent assez faibles, ce qui au contraire pousse les Daniels à être créatifs ; Daniel Scheinert explique ainsi :

« I love the guardrails because whenever we come up against something unproducible we'd have to have a conversation and remind ourselves what matters and stress test our own ideas and be like “honestly as fun as that gag sounds it's not important to the story”, and I feel like we wouldn't have those conversations if there weren't guardrails, so our next movie is not going to be as good<sup>46</sup> ».

Trait sarcastique mis à part, Daniel Scheinert fait un lien entre la création de leur style cinématographique et leurs fréquents faibles budgets. Les Daniels ayant signé un contrat de cinq ans avec Universal Pictures après le succès de *EEAAO* l'an dernier<sup>47</sup>, il est intéressant de se demander si la qualité de leurs films en sera affectée. Leurs idées « stupides » ne le sont donc pas tant que ça puisqu'ils ont réussi à attirer un public et des producteurs à les financer et à leur faire confiance, ce qui a jusqu'ici, toujours payé.

## *ii. Le public : du surréel dans le réel*

Comment convaincre un public de la possibilité de l'existence d'une idée dite stupide ? En lui montrant. En plaçant ce surréel absurde dans le réel. Ainsi, ce sont les effets spéciaux qui permettent d'engager le spectateur dans une lecture déréalisante de son univers<sup>48</sup>, de créer

---

<sup>42</sup> Eric Kohn, « 'Everything Everywhere' Producer Jonathan Wang Unlocks the Secret of the Daniels' Success », *IndieWire*, 22 février 2023.

<sup>43</sup> « Everything Everywhere All at Once », *IMDb*.

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> « A24, THE FUTURE OF FILM », *The Age of Ideas*.

<sup>46</sup> Film Independent, *op. cit.*, [21:00 - 21:22].

<sup>47</sup> Samantha Bergeson, « Daniels Ink Five-Year Deal with Universal After 'Everything Everywhere' Success », *IndieWire*, 2 août 2022.

<sup>48</sup> Sébastien Denis, *Le cinéma d'animation*, Paris, Armand Colin, 2ème édition, 2011, p. 228.

un réel en communication avec notre réalité et qui questionne notre quotidien. Il ne s'agit pas pour les Daniels de rejeter le réel, mais d'ouvrir ses champs de possible, de montrer un lieu où surréalité et irréalité apparaissent comme réalisées<sup>49</sup>. Les Daniels alternent ainsi entre effets pratiques et effets numériques ce qui leur permet de jouer avec le regard du spectateur qui se demande alors : « how was it made ?<sup>50</sup> ». L'effet pratique, c'est faire rentrer l'irréel dans le réel, c'est par exemple fabriquer des mains hot-dogs avec l'illusion d'une vraie peau dans *EEAAO* ou faire avancer un cadeau avec un fil de fer pour faire croire qu'il court dans *Happy Holidays*. C'est aussi faire croire que des femmes tombent immédiatement enceintes en voyant un groupe de rock français dans « When The Night Falls », en gonflant d'un coup un ballon caché sous leurs vêtements, ou faire bouger un bâton dans un pantalon pour faire croire qu'un pénis se meut dans « Turn Down for What<sup>51</sup> ». L'effet pratique permet aux Daniels « [to] make the story more authentic and it's going to help the actors react more authentically to the world around them<sup>52</sup> ». Il s'agit de tromper le spectateur et d'aider le comédien à interagir avec cette irréalité créée. Mais les Daniels les mélangent régulièrement avec des effets numériques<sup>53</sup>, qui leur permettent par exemple de mettre dans le même plan plus de dix versions des comédiens (Alex Karpovsky et Zoe Jarman) dans *Possibilia* (2016) ou seulement de gommer des ratés sur la PVR (prise de vue réelle) comme lorsque Daniel Radcliffe cligne des yeux dans *Swiss Army Man* alors qu'il est censé être mort<sup>54</sup>. Pour eux, utiliser After Effects est crucial : ils ne perdent pas de temps à refaire des prises pour des détails qu'ils corrigeront en post-production<sup>55</sup>. Ces effets peuvent ainsi « vis[er] une déformation de la réalité ou une vérité de la représentation<sup>56</sup> ». Les effets spéciaux permettent de repousser les limites d'effets « ordinaires » produits par une prise de vue dite « normale ». Le cinéma ne se cantonne plus à un simple moyen de reproduction technique de la réalité, cher à Bazin, il s'ouvre à l'illusion, sa seule limite devenant ainsi l'imagination du/des réalisateurs et leur budget. Comme l'écrit Méliès : « Avec tous ces procédés mêlés les uns

<sup>49</sup> Christian Metz, « L'impression de réalité », *Cahiers du Cinéma*, n°166-167, mai-juin 1965, p. 75-82. Repris dans Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1968, p. 15

<sup>50</sup> Hoai-Tran Bui, « The Daniels Know That Being On The Internet Is Like Everything Everywhere All At Once [Interview] », *SlashFilm*, 24 mars 2022.

<sup>51</sup> Voir note 148.

<sup>52</sup> Jon Fusco, « 'Bad Ideas No One Else Wants to Make' : Meet « Swiss Army Man » Co-Directors DANIELS », *No Film School*, 1 juillet 2016.

<sup>53</sup> Daniel Kwan parle souvent de ce mélange des effets pratiques et numériques. Par exemple, il dit dans une interview : « You make it look better with After Effects, you add the extra spice to make it look cheap but still look good ». Voir Zadie, « Daniels - 'Turn Down for What' (By DJ Snake & Lil Jon) », *Vimeo*, 14 mars 2018, [09:19 - 09:27].

<sup>54</sup> Voir Film Independent, *op.cit.*, [27:10 - 28:22].

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> Vincent Amiel et José Moure, *op.cit.*, p. 357.

aux autres et employés avec compétence, je n'hésite pas à dire qu'en cinématographie, il est aujourd'hui possible de réaliser les choses les plus impossibles et les plus invraisemblables<sup>57</sup>». Ces deux techniques leur permettent alors de déplacer le regard du spectateur, de mettre à mal sa vision de la réalité et de le rendre actif en essayant de comprendre les « trucs », qui sont parfois accessibles et visibles<sup>58</sup>.

Les Daniels jouent donc avec la suspension consentie de l'incrédulité<sup>59</sup> du spectateur qui accepte le rêve comme la réalité, l'absurdité comme la véracité. Il s'agit de saturer les pensées du spectateur par des « comment ils ont fait ça ? », le tromper ou lui montrer les procédés, qu'il ne sache plus si cet effet tient d'un effet mécanique (dit réel) ou numérique. Le spectateur voit la situation, et il a du mal à assimiler cet irréel car il semble réel, comme si l'impossible se réalisait devant lui, pour de vrai. Il s'agit alors de « redonner au cinéma cette surpuissance spectaculaire, sa capacité de magie et de sortie du monde réel pour parler à l'imaginaire<sup>60</sup>». Et c'est ainsi que les Daniels convainquent visuellement le public, en mêlant effets pratiques et effets numériques et en mettant en image leurs idées les plus déjantées.

### **b. Montrer ce que l'on ne montre pas : mêler tabous et émotions**

Daniel Kwan explique dans une interview pour *Swiss Army Man* : « When you combine the lowbrow with the high brow you get a really interesting and more accurate depiction of what life is<sup>61</sup> ». La complexité de la vie serait donc plus accessible en mêlant une culture vulgaire<sup>62</sup> et une culture savante. Mêler les tabous sociétaux comme les pets et les hauts sentiments tel que l'amitié, c'est en fait confronter ce qui est rejeté, refoulé avec ce qui est valorisé. Et comprendre les valeurs d'une société, c'est comprendre comment fonctionne cette société. Les Daniels font donc état de ce système dans *Swiss Army Man*. Ce film, c'est la rencontre de deux hommes : l'un est suicidaire, l'autre est mort et se déplace grâce à ses flatulences. Daniel Scheinert dit : « It's hard to think of two words that have more cultural

---

<sup>57</sup> Georges Méliès, « Les vues cinématographiques », *Annuaire général et international de la photographie*, Paris, Plon. Repris par Georges Sadoul, *George Méliès*, Paris, Seghers, 1961, p. 56.

<sup>58</sup> Voir note 181.

<sup>59</sup> Voir Samuel Coleridge, *Biographia Literaria*, 1817, *passim*.

<sup>60</sup> Sébastien Denis, *op. cit.*, p. 232.

<sup>61</sup> The GATE, « Daniels on *Swiss Army Man* », *YouTube*, 29 septembre 2016, [06:05 - 06:14].

<sup>62</sup> Le terme « vulgaire » est ici choisi volontairement pour son double sens, plus en accord que les seuls termes « culture populaire » avec le travail des Daniels : le premier est littéraire, empreint au *vulgaris*, dérivé du *vulgus*, la foule, le peuple, et le second est péjoratif et plus contemporain, il est ce qui choque la bienséance par son caractère grossier voire obscène.



weight and baggage than fart and corpse<sup>63</sup>». Les Daniels utilisent les tabous des flatulences et du corps mort et leur apportent une nouvelle dimension qui cherche la sincérité. Ainsi Manny dit : « If my best friend hides his farts from me then what else is he hiding from me, and why does that thought make me feel so alone ?<sup>64</sup>». Le pet devient un secret, une honte à cacher des autres : c'est même l'élément qui fait se questionner le personnage sur son amitié avec Hank. Le pet dépasse sa condition de simple acte biologique tabou. À propos de *Swiss Army Man*, Daniel Kwan explique : « The whole film is us playing with prejudice. The idea of people's preconceived ideas of things and how they shut things out because of their knee-jerk reactions<sup>65</sup>». Le film mêle tabous et émotions : il cherche à déconstruire les tabous en les utilisant dans des genres connus autres que la comédie grotesque : le film d'action, le mélodrame, la romance. Et c'est en cherchant à être en rupture avec les *a priori* du spectateur, en ramenant à la lumière ce que l'on cache et en lui donnant un nouveau sens, que les Daniels peuvent mettre en scène les idées stupides puisqu'elles ne sont pas seulement là pour le spectacle visuel, elles sont là dans une optique quasi philosophique<sup>66</sup>.

### *i. La nouvelle dimension des tabous*

Afin de déconstruire les tabous, les Daniels les placent dans un contexte réaliste dans lequel les personnages y réagissent de manière cohérente avec leur univers. Ainsi, lors de la dernière scène de *Swiss Army Man*<sup>67</sup>, alors que tout le monde croit que Hank est fou, Manny se met à péter, puis il prend le large et s'enfuit au loin, confirmant ainsi qu'il n'est pas qu'un simple corps mort. Les personnages qui font face à cette scène réagissent de différentes manières : certains rient, d'autres sont sans voix et d'autres encore sont dégoûtés. Pour le spectateur, il s'agit d'une scène de révélation puisqu'il apprend que Hank n'a bel et bien pas rêvé de tout ce qu'il a vécu avec Manny tout au long du film. Accompagnée d'une musique épique et émouvante, la scène est efficace grâce aux plans des réactions des personnages. Ces plans de réactions face à l'absurdité indiquent au spectateur quoi ressentir, ils le guident. Daniel Scheinert explique : « Sometimes it's just the part when the character reacts to the craziness that makes it<sup>68</sup>». Les Daniels indiquent même :

---

<sup>63</sup> Jon Fusco, *op. cit.*

<sup>64</sup> *Swiss Army Man*, [1:11:25 - 1:11:44].

<sup>65</sup> Jon Fusco, *op. cit.*

<sup>66</sup> Sur ce sujet, voir la partie III.

<sup>67</sup> *Swiss Army Man*, [1:30:03 - 1:31:35].

<sup>68</sup> Zadie, « Daniels - 'Turn Down for What' (By DJ Snake & Lil Jon) », *Vimeo*, 14 mars 2018, [09:50 - 10:03].

« DK<sup>69</sup> : The whole ending is us being so terrified of what people are gonna say when they see this movie that we basically built an audience in.

DS<sup>70</sup> : Just like a little Greek chorus of people.

DK : Yeah, and we wanted to examine “what would my dad say about this movie ?”, “what would the authority say ?”<sup>71</sup>».



*Un plan de réaction d'un personnage (Marika Casteel) face à la situation absurde de la scène de fin de Swiss Army Man [1:30:20 - 1:31:35].*

Ainsi lorsque le spectateur fait face à tant d'absurdité, le fait de voir des personnages réagir en accord avec l'étrangeté mise en place permet de donner de la crédibilité au moment, de lui apporter une émotion nouvelle, en parallèle avec l'effet déconcertant produit par une telle situation. Dans *EEAAO*, Evelyn se bat avec un homme (Andy Le) et tente de l'empêcher de s'insérer un trophée, ressemblant à un plug, dans le fondement, pour acquérir de nouvelles capacités<sup>72</sup>. Si la situation est absurde, il s'agit pour Evelyn de survivre, elle prend donc la situation très au sérieux. L'objet incongru change ainsi de dimension pour gagner une importance dramatique forte. Les Daniels expliquent :

« DK : The trope is usually two people are fighting and then the gun gets knocked out of the hand and then they're struggling to fight over the gun.

DS : It's like the doomsday device [the bagel] : What would be the weirdest thing to fight over ?<sup>73</sup>».

<sup>69</sup> Daniel Kwan.

<sup>70</sup> Daniel Scheinert.

<sup>71</sup> Alamo Drafthouse, « SWISS ARMY MAN Q&A with Directors Daniel Scheinert and Daniel Kwan », 30 juin 2016, *YouTube*, [29:22 - 29:39].

<sup>72</sup> *EEAAO*, [01:18:17 - 01:20:52].

<sup>73</sup> Chris Lee, « The Everything Bagel of Influences Behind Everything Everywhere All at Once », *Vulture*, 13 avril 2022.

Dans la même veine, dans une scène précédente, Jobu Tupaki transforme une matraque en dildo géant avec lequel elle assomme un policier (Brian Le)<sup>74</sup>. Ces objets que l'on ne voit pas souvent à l'écran dans le cinéma grand public sont ici mis au premier plan et tiennent des rôles importants dans l'histoire. Ils permettent d'apporter des touches d'humour ou de surprise ici et là et reçoivent même une légitimité dramatique. Mais il s'agit parfois pour les personnages d'être confrontés à des situations absurdes en désaccord total avec qui ils sont et de les pousser à surmonter leurs propres tabous et rejets. Ainsi dans *EEAAO*, Evelyn se retrouve dans un univers dans lequel elle a des mains hot-dogs et est dans une romance homosexuelle avec l'inspectrice de ses impôts, Deirdre Beaubere (Jamie Lee Curtis). Elle se retrouve donc dans un univers au paroxysme de ce qu'elle déteste et de ce qu'elle peut cautionner :

« We wanted to take Evelyn somewhere that would break her brain, somewhere that she'd hate [...] we wanted it to be as challenging as possible to make her accept this universe. So getting her to the place where she consents to the mating ritual and squirts herself with the hot dog and mustard<sup>75</sup>».

Evelyn n'arrête pas de rejeter Deirdre car elle trouve sa situation absurde et abjecte. Pourtant à la fin du film, lorsqu'elle accepte la pluralité des univers et des possibles, elle finit par accepter sa relation avec Deirdre dans un autre monde et accepte même de réaliser avec elle une sorte de danse nuptiale dans laquelle les deux tournent en cercle en se frappant les mains sur les cuisses pour finalement se manger mutuellement leurs doigts hot-dogs d'où jaillissent du ketchup et de la moutarde. Cette scène, de nouveau absurde, est ici une scène de réconciliation, dans laquelle les règles de l'absurde mises en place sont respectées : dans cet univers, cette étrange chorégraphie au caractère clairement sexuel a du sens puisqu'elle symbolise l'amour entre deux êtres. C'est ce que Daniel Kwan et Daniel Scheinert expliquent dans une interview pour *Vulture* :

---

<sup>74</sup> *EEAAO*, [00:55:38 - 00:56:07].

<sup>75</sup> Chris Lee, *op. cit.*

« Again, there's a funny initial joke but then you have to wonder, Okay, what purpose is it serving ? And ultimately, am I going to get something really meaningful or cathartic on the other end of it ?<sup>76</sup>».

Le tabou est dépassé puisqu'il est placé dans un monde dans lequel il n'est pas vu comme tel par les personnages. Il prend donc un nouveau sens, une nouvelle dimension.

## ii. *Faire rire de nos angoisses*

L'humour chez les Daniels se retrouve dans l'inattendu, l'exagération et le langage corporel. Le spectateur rit de cet impossible qui s'affiche à lui. Comme l'écrivent Vincent Amiel et José Moure dans le chapitre « Le rire » de leur *Histoire vagabonde du cinéma*, ce qui fait rire c'est : « cette capacité de foisonnement et d'excès que seul peut rendre le rythme du film, et un habillage réaliste propre au cinéma qui contraste heureusement avec l'irrationalité des gags<sup>77</sup>». Et les films des Daniels sont excessifs ! Par exemple, dans « Underwear » (2010), il y a plusieurs plans dans lesquels les comédiens se secouent la tête de droite à gauche. Mis au ralenti, ces visages sont déformés et grotesques. Paul Valéry avait déjà parlé des effets du ralenti dans ses *Cahiers* : « Le ralenti de cinéma est ce qu'il y a de plus irréel. Il consiste à donner par apparence le mouvement d'un mécanisme à n'importe quel mouvement vrai<sup>78</sup>». Par l'utilisation du terme « mécanisme » vient immédiatement l'idée de la caractérisation de la fabrique du rire par Bergson : ce qui provoque le rire c'est, selon le philosophe, la rupture inattendue de la fluidité d'un mouvement<sup>79</sup>. C'est ainsi par exemple un frigo qui cesse d'agir en tant que frigo et qui se met à agir comme un humain en « courant » dans *Interesting Ball* ou encore une balle qui peut copuler avec une humaine : ces objets sont en rupture avec leur mouvement antérieur d'objets. Et ces objets agissent aussi comme des humains, ils sont personnifiés, ce qui est essentiel dans la pensée de Bergson car « il n'y a pas de comique en dehors de ce qui est proprement humain<sup>80</sup>». Le spectateur rit de « l'incongruité du contraste [instauré] dans le cadre d'un contexte harmonique donné<sup>81</sup>», c'est la surprise et la déroute dans une scène connue qui poussent le spectateur à rire. Les films des Daniels,

<sup>76</sup> Chris Lee, *op. cit.*

<sup>77</sup> Vincent Amiel et José Moure, *op. cit.*, p. 458.

<sup>78</sup> Paul Valéry, *Cahiers*, II, Paris, Gallimard (la Pléiade), 1974, p. 976.

<sup>79</sup> Henri Bergson, *Le Rire : essai sur la signification du comique*, 1900, *passim*.

<sup>80</sup> Henri Bergson, *Le Rire*, La Bibliothèque électronique du Québec, Collection *Philosophie*, vol. 16, p. 15.

<sup>81</sup> David Boucher, « Aux racines du théâtre et du cinéma de l'absurde : Witkiewicz, Bunuel et la vision philosophique de Rensi », Montréal, Université de Montréal, 2005, p. 80.

traversés par l'absurde et le *nonsense*, sont aussi empreints du burlesque, ce « genre qui cultive le déséquilibre, l'absence de mesure, la dispersion<sup>82</sup>», mais un burlesque à la Chaplin qui :

« contrairement à la plupart des personnages burlesques, [le personnage] n'est pas seulement un prétexte, une silhouette sujette à des coups et des chutes, il est habité d'une humanité fantaisiste que reconnaissent les spectateurs comme leur et, même si ses réactions sont excessives, elles restent dans une logique et des moyens accessibles à tous. [...] [le] personnage gagne en épaisseur, les situations et surtout les sentiments deviennent plus complexes, et c'est l'absurdité sociale du monde qui provoque, au contact du « petit homme », les situations burlesques<sup>83</sup>».

Le personnage n'est pas tourné en ridicule, il est au contraire montré aux prises avec l'absurdité et les difficultés de la vie. Il ne s'agit plus alors de rire pour rire ; Jonathan Wang, un des producteurs des Daniels, explique là-dessus : « being funny helps unlock something deeper<sup>84</sup>». Le rire permet en fait la relativisation face à l'angoisse et le désespoir. Bergson associe d'ailleurs le rire avec l'insensibilité temporaire : « c'est une anesthésie momentanée du cœur, pendant laquelle l'émotion ou l'affection est mise de côté<sup>85</sup>». Dans l'incohérence générale, le rire peut soulager, en faisant oublier momentanément la vacuité du monde. David Boucher explique : « c'est la perspective du désordre et du rien qui fait la distinction du rire absurde, dans la mesure où celle-ci confronte le moi à une image angoissante du monde (parce que chaotique), menaçant ainsi son organisation fonctionnelle<sup>86</sup>». Dans *Interesting Ball*, le frigo qui court est en fait une incarnation de Michael Rotch (Jonathan Wang), récemment décédé, que sa femme (Allyn Rachel) libère en lâchant le câble de branchement en symbole de son deuil finalisé. Le ballon qui a des relations sexuelles avec une femme reproduit l'infidélité dans un couple. Dans *My Best Friend's Sweating/My Best Friend's Wedding* (2011), c'est la gêne et le stress de la transpiration en public qui sont représentés. Dans *Pockets* (2012), c'est l'angoisse du vol en pleine rue qui est mis en scène. Mais ces angoisses sont presque anodines comparées aux thèmes évoqués dans *Swiss Army Man*, qui parle d'isolement, de solitude, et surtout de confrontation avec la mort, constamment exposée

<sup>82</sup> Vincent Amiel et José Moure, *op. cit.*, p. 459.

<sup>83</sup> *Ibid.*

<sup>84</sup> Eric Kohn, « 'Everything Everywhere' Producer Jonathan Wang Unlocks the Secret of the Daniels' Success », *IndieWire*, 22 février 2023..

<sup>85</sup> Henri Bergson, *op. cit.*, p. 18.

<sup>86</sup> David Boucher, *op. cit.*, p. 81.

au spectateur par la présence de Manny. Le clip « My Machines » (2011) quant à lui, met en scène un homme qui tombe durant tout le clip dans un escalator. Difficile ici de ne pas penser au mythe de Sisyphe dans lequel Sisyphe, après avoir défié les dieux, est condamné à pousser un rocher en haut d'une montagne. Lorsque celle-ci atteint le sommet, elle retombe tout en bas et Sisyphe doit recommencer l'ascension. Les deux hommes sont donc condamnés à un mouvement perpétuel et vain et représentent l'absence de sens de nos existences. Rire de ces états que l'on refuse, par peur, par dégoût, par gêne, c'est tenter de surmonter ces inconforts émotionnels qui nous enchaînent. Il s'agit de jouer avec les fragilités du spectateur et de la société, de relativiser l'angoisse et le désespoir par le rire, changeant par là même une vision pessimiste du monde.

### ÉLARGIR LES HORIZONS FICTIFS ET RÉELS

Lors d'une masterclass pour Film Independent, Daniel Kwan explique que : « Over the course of those 10/12 years we crafted our own way even if it was against what the industry said we should do<sup>87</sup> ». Il parle ainsi du fait qu'ils aient tourné *EEAAO* à Los Angeles afin que l'équipe du film puisse rester auprès de leur famille, alors qu'il leur a été conseillé par plusieurs producteurs de tourner en Indonésie ou à Puerto Rico pour minimiser le budget<sup>88</sup>. Ils parlent aussi du fait qu'ils aient fait eux-mêmes les effets spéciaux avec une toute petite équipe d'amis<sup>89</sup> au lieu de payer une grande boîte d'effets spéciaux qui coûte cher et dont le personnel est réparti dans le monde et avec qui il est difficile de communiquer<sup>90</sup>. Les Daniels adaptent à leur propre style et à leurs propres besoins les règles traditionnelles de tournage filmique et modifient aussi les paramètres spatiaux et temporels dans le récit fictif même.

---

<sup>87</sup> Film Independent, « How the DANIELS pulled off EVERYTHING EVERYWHERE ALL AT ONCE | 2022 Film Independent Forum », *YouTube*, 17 novembre 2022, [28:38 - 28:44].

<sup>88</sup> *Ibid.*, [29:49 - 29:55].

<sup>89</sup> Cf note 33 et Film Independent, *op. cit.*, [29:00 - 29:15].

<sup>90</sup> *Ibid.*, [28:44 - 30:31].

### a. Nouvelle échelle temporelle et nouvel espace fictif

Daniel Kwan explique dans une interview : « Life is a lot messier than what movies are able to portray<sup>91</sup> ». Dans ses réalisations avec Daniel Scheinert, il cherche ainsi à pallier cette complexité en mêlant une multitude d'espaces et de temporalités. Le duo courbe, voire brise les limites fondamentales de la physique dans le récit filmique. Ils adaptent les règles traditionnelles de la diégèse à leurs propres histoires. Ils rompent avec « des habitudes et avec des servitudes d'espace-temps<sup>92</sup> » pour représenter au mieux la complexité de la vie. Ils jouent ainsi avec des narrations plurielles et/ou non-linéaires qui permettent d'explorer des thèmes comme la perception de la réalité et la subjectivité de l'expérience humaine afin de se rapprocher au mieux de l'expérience d'une existence à travers le médium filmique. Ils produisent alors une « complexification-augmentation de la réalité physique<sup>93</sup> » et dissocient les temporalités et les espaces pour tenter de capturer la complexité de la vie.

#### i. La porosité du temps

La porosité du temps est un concept qui fait référence à la possibilité que le temps puisse être traversé ou que des éléments du passé ou du futur puissent interférer avec le présent. Cela implique alors une sorte de perméabilité voire d'ouverture entre les différentes périodes temporelles. Si cela n'a pas été prouvé scientifiquement, c'est un concept de fiction qui permet de donner de la cohérence et du sens à une vie, et de créer la notion même de destin. C'est d'ailleurs ce que développe Paul Ricœur dans *Temps et Récit* (1983) avec le recours au concept d'*ipséité*, soit la façon de penser l'identité en intégrant la temporalité. Il s'agit en fait, par le récit, de configurer les éléments discordants d'une existence afin de créer une expérience temporelle significative de l'individu, de créer une identité. Dans ce processus de configuration du vécu, le temps est perçu comme une totalité, ayant un début, un milieu et une fin. C'est donc le temps qui permet la définition de l'identité<sup>94</sup>.

Dans plusieurs réalisations des Daniels, les personnages sont ainsi confrontés à leur passé ou à leurs multiples présents, ce qui permet de traduire l'état-mental du protagoniste et d'exposer la subjectivité de l'expérience de leur vie. Le clip « Simple Song » du groupe The

<sup>91</sup> The GATE, « Daniels on Swiss Army Man », *YouTube*, 29 septembre 2016, [06:15 - 06:20].

<sup>92</sup> Vincent Amiel et José Moure, *Histoire vagabonde du cinéma*, Paris, Vendémiaire, 2020, p. 356.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 160.

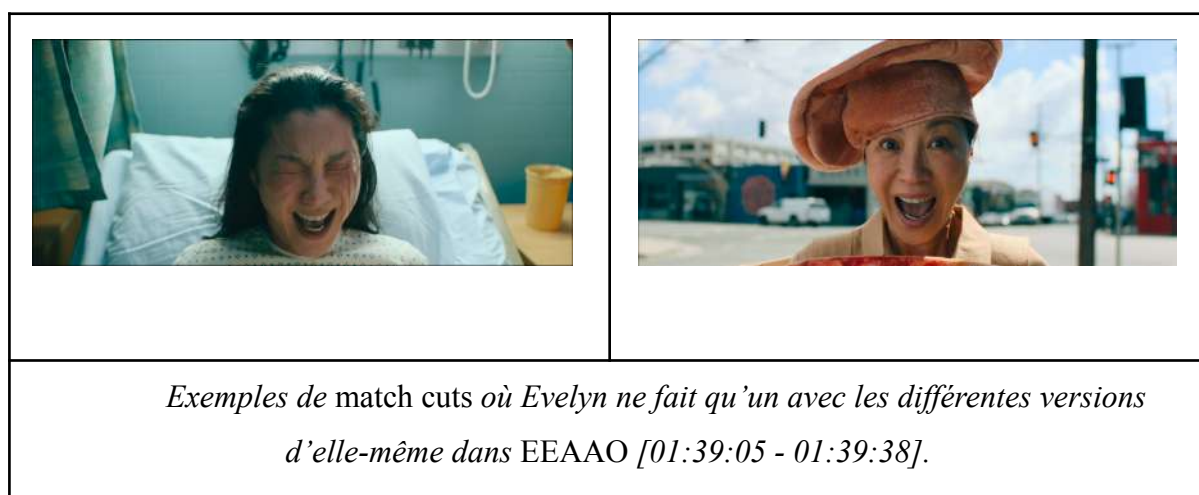
<sup>94</sup> Voir Paul Ricœur, *Temps et Récit*, 1983, *passim*.

Shins, met en scène les cinq musiciens jouant les membres d'une famille dans laquelle le père (James Mercer) vient de mourir et défie ses enfants (Jessica Dobson, Yuuki Matthews et Richard Swift) de trouver le testament, caché dans la maison. Mais lorsqu'ils le trouvent enfin, ils se rendent compte que c'est un faux et que la maison est sur le point d'être détruite. Ils s'échappent alors pour éviter de sombrer sous les ruines. Leurs recherches dans la maison les amènent à revoir des moments passés ensemble, souvent associés à de la rancœur envers leur père qui organisait des événements qui se finissaient toujours mal. Par exemple, lorsqu'ils tirent sur des draps recouvrant les meubles, ils font apparaître un souvenir d'un anniversaire dans lequel une enfant s'est pris une piñata dans les yeux, tenue par son père avec une canne à pêche. Pour se venger, elle l'a frappé aux jambes de sa batte. Les souvenirs se mêlent ainsi au présent à plusieurs moments, puisque l'on assiste à un montage mettant en parallèle plusieurs scènes du passé, filmées avec le caméscope du père, avec des images du présent. La figure du père apparaît même auprès des enfants devenus adultes, lorsqu'il regarde par la fenêtre la boule de démolition qui arrive sur la maison. Alors que ces frères et sœurs se détestaient au début, ils se sourient à la fin car ils comprennent enfin que leur père avait toujours essayé de leur faire passer des moments heureux ensemble, mais que malgré lui, ces moments se déroulaient toujours mal. Ils tirent ainsi un enseignement de leur passé. Faire face à leur passé leur permet un processus de guérison et de croissance personnelle, puisqu'ils se libèrent de leur rancœur envers leur père. Cette union du présent et du passé est aussi présente dans le clip « Simple Math » du groupe Manchester Orchestra, dans lequel un homme (Andy Hull) a un accident de la route en essayant d'éviter un faon. Dans sa chute et avant de mourir, il fait face à ses souvenirs d'enfance qui lui permettent de revoir ses joies et ses déceptions au cours de sa vie. Ces deux exemples mêlent ainsi deux temporalités pour aider les personnages à mieux comprendre où ils en sont dans leur vie et à tenter de se guérir des mauvais souvenirs. Ils ne font qu'un avec leur passé.

Dans *Everything Everywhere All at Once*, la possibilité du multivers permet de créer de multiples versions d'une même personne dont le présent dépend de ses choix passés. Par exemple, Evelyn voit que si elle n'était pas partie avec Waymond aux États-Unis, un homme (Daniel Kwan) l'aurait agressée dans la rue pour être finalement arrêté par une maîtresse de kung-fu (Li Jing). Evelyn serait alors devenue son élève et, avec le temps, serait devenue une célèbre actrice d'arts martiaux. Ses choix définissent donc qui elle est devenue, comme le résume Alpha Waymond : « every rejection, every disappointment has led you here, to this



moment<sup>95</sup>». Grâce à une technologie inventée par le monde Alpha, elle peut entrer en contact avec toutes les versions d'elle-même, ce qui crée une simultanéité de tous ses présents. Afin de montrer cette simultanéité, les Daniels utilisent les *match cuts*, par exemple lors de la séquence à [00:33:09 - 00:33:11] dans laquelle on voit Jobu Tupaki de dos, qui, en bougeant la tête et le doigt à droite peut changer de « fréquence » et se retrouver dans une autre version d'elle-même. Ils utilisent aussi l'effet visuel du miroir brisé dont chaque partie montre au même moment un univers différent ; ou encore des raccords sonores lorsque par exemple Jobu Tupaki fait implorer la tête d'une Evelyn, ce qui la fait crier et rassemble toutes les versions d'elle-même en un même cri exprimant différentes émotions (orgasme, accouchement, et d'autres qui ne sont que des cris). C'est lorsque Evelyn réussit à contrôler tous ses présents qu'elle réussit à devenir pleinement elle-même, qu'elle devient maîtresse de son destin. À la fin du film, on remarque qu'elle a pris conscience de l'importance de vivre dans le moment présent de sa propre existence, lorsqu'elle se retrouve de nouveau face à son inspectrice d'impôts, Deirdre, qu'elle n'écoute pas puisqu'elle observe un à un les membres de sa famille auprès d'elle. Elle est presque dans une *sur-présence*. Daniel Scheinert explique sur le film : « Ultimately it's a movie about learning to love right here and now<sup>96</sup> ». Ainsi, les Daniels jouent avec différentes temporalités en mêlant le passé et le présent ou les différents présents afin de donner une nouvelle dimension au temps et permettre de créer des personnages plus en profondeur grâce aux techniques permises par le médium filmique.



<sup>95</sup> EEAAO, [00:22:19 - 00:22:26].

<sup>96</sup> Writers Guild Foundation, « The Daniels dissect their Oscar-winning screenplay », *YouTube*, 16 février 2023, [01:28:03 - 01:28:08].



*Evelyn connecte ses présents dans une même image dans EEAAO [01:24:24 - 01:24:32]  
et [01:50:03 - 01:50:21].*

### *ii. L'espace multiple*

L'espace multiple c'est un espace dans lequel les éléments d'un lieu perturbent le bon fonctionnement d'une action dans un autre lieu ; c'est un espace qui en contient d'autres. De même que nous l'avons vu avec le temps, il s'agit ici d'une perméabilité de l'espace. Nous avons vu dans la partie précédente avec l'exemple de « Simple Song » comment l'espace pouvait contenir les souvenirs. Il s'agit dans *Swiss Army Man* de recréer l'espace afin de recréer les souvenirs. Ainsi Hank construit avec Manny le bus dans lequel il voyait passer tous les jours Sarah, une jeune femme de qui il est tombé amoureux. Par cette création, Manny se souvient de sa vie passée<sup>97</sup>: « So this is it. The life I've forgotten<sup>98</sup> ». Le souvenir est associé à l'espace et il peut revenir à la mémoire grâce à la recréation de cet espace. C'est aussi le cas dans le clip « Cry Like a Ghost » dans lequel une femme revit ses relations passées en changeant d'espace, en passant d'un lit à un bar à une cabine téléphonique, puis à un bus et un café. Dans « Simple Math », l'homme qui revoit son passé court dans la forêt en tant que jeune garçon. Il fait alors face à la table de son salon, élément intrusif faisant partie d'un autre souvenir. Les éléments des lieux se mélangent de la même manière que le font les souvenirs qui confondent parfois différents moments d'une vie. Il est intéressant de souligner que dans ces trois exemples, l'espace du souvenir est recréé en pleine forêt, comme si l'espace vide, inapprivoisé par l'homme, était propice à la création. En fait, même dans la littérature, la forêt représente cet espace entre réel et imaginaire : espace idéalisé, lieu de perte, outil de l'introspection menant à la découverte identitaire, la forêt est un espace

<sup>97</sup> Hank fait en fait croire à Manny qu'il s'agit de sa vie, alors qu'il s'agit en fait de la sienne.

<sup>98</sup> *Swiss Army Man*, [00:47:12 - 00:47:18].

mystique, sacré, lieu du fantastique et du merveilleux dans les contes, ou lieu d'expérimentation pour les sens avec Thoreau et Emerson. Les Daniels réutilisent le symbole<sup>99</sup> de la forêt pour nous amener dans une introspection des personnages, confrontés à un passé qui ressurgit.

La création d'un espace multiple amène les Daniels à créer des univers qui ont des influences directes les uns sur les autres. Par exemple, le court-métrage interactif *Possibilia*, défini comme « an interactive love story set in the multiverse », nous montre la séparation du couple de Pollie et de Rick mais sous différents angles et avec différentes tonalités. Ainsi, le spectateur choisit des scènes en cliquant sur celles-ci, scènes dans lesquelles le couple prononce le même texte mais avec des tons différents (colère, tristesse, même joie) et en agissant différemment (ils vont par exemple danser dans une scène, se battre dans une autre, ou seulement être assis dans une autre encore). Le film commence dans un seul lieu, le salon, puis chaque mouvement du couple dans l'espace ouvre une nouvelle possibilité, un nouveau lieu d'interaction et un nouveau ton, soit une nouvelle scène à pouvoir sélectionner, jusqu'à arriver à seize scènes au total. Alors que Rick se demande à quoi a servi tout ce temps passé ensemble si c'est pour le réduire à néant en se séparant, les seize scènes présentent différents flashbacks heureux du couple. Puis d'un coup, chacun de ces flashbacks heureux est détraqué par un agent étranger, incarné par Pollie ou Rick d'un autre univers. Par exemple, alors que Pollie soigne Rick à la jambe, un double de Rick apparaît et jette les pansements par terre, ou lorsqu'ils sont en train de fabriquer une étagère, un double de Rick arrive et casse une des planches. Les doubles détraquent l'univers en cours et montrent qu'il y a aussi eu des bas dans le couple. Puis la caméra fait un plan large des différents espaces (jardin de devant, de derrière, étage) afin de montrer les différentes versions du couple en train de se disputer. Ils montrent ainsi une réalité nuancée, qui alterne entre bons et mauvais moments passés ensemble. Comme le dit Pollie, à la fin du court-métrage (qui est en fait monté comme une boucle puisque les comédiens reviennent au même endroit qu'au début), les personnages et le spectateur ont « the *gestalt* of it all », « the big picture » : ils viennent de revivre toute leur relation ensemble, des gestes, aux espaces et aux différents tons de voix. Le terme *gestalt* fait référence à la Gestalt-thérapie qui implique qu'il faut observer les choses comme des tous et non par bouts, afin d'avoir une meilleure idée d'une situation, or c'est exactement ce que vient de voir le spectateur : il n'a pas vu un seul instant dans la vie du couple, il en a vu plusieurs, il a à la fin un aperçu général de leur relation. Tout le dialogue est construit en

---

<sup>99</sup> Voir Robert Pogue Harrison, *Forests : The Shadow of Civilizations*, 1992, *passim*.

accord avec le format interactif et aux multiples scènes qui le forment, le début en est d'ailleurs représentatif :

*Rick* : What if... What if you stay for a second ? [La scène se divise en deux scènes : dans l'une Pollie reste à l'entrée de la maison, dans l'autre elle sort]

*Pollie* : What if I stay ? If I stay we're just gonna do this again, and again and again... [Pollie et Rick reviennent dans le salon à la fin du dialogue, ce qui forme une boucle éternelle]

*Rick* : We don't know that Pollie, we haven't tried everything yet. [Les personnages réalisent tout au long du film toutes les versions possibles d'un même dialogue de rupture]

Liés par le thème du multivers, de nombreux éléments de *Possibilia* se retrouvent dans *EEAAO*. En mettant en parallèle toutes ces scènes, les Daniels prouvent qu'ils cherchent à capturer la complexité de la vie par le médium filmique. Ils jouent avec le temps et l'espace pour tenter de recréer les paramètres qui font du monde que l'on connaît ce qu'il est, et pour ça ils passent par des techniques cinématographiques, des médiums différents qui cherchent à absorber, intégrer le tout qui fait la réalité.



*Espace dérangé et multiple dans Possibilia.*

## **b. L'intégration de tous**

Dans leur dernier film *EEAAO*, les Daniels mettent en scène l'histoire d'une famille asiatique dont la protagoniste est une mère de plus de cinquante ans. Le film a alors fait beaucoup parler de lui pour cette représentation de personnes souvent stéréotypées voire invisibilisées dans les grandes productions cinématographiques. Mais les Daniels

entretiennent aussi cette intégration sociale sur le tournage même puisqu'ils essaient de briser la hiérarchie que peut impliquer un tournage. Ils cherchent ainsi à mettre en valeur les *personnes* dans leurs productions.

### *i. Les minorités invisibilisées*

Historiquement, les personnages asiatiques au cinéma américain ont souvent été représentés de manière stéréotypée et caricaturale, renforçant des préjugés et des perceptions négatives. Limités à des rôles de serviteurs, de *kung-fu fighters* ou de méchants sans profondeur, les acteurs et actrices asiatiques avaient du mal à trouver des rôles riches<sup>100</sup>. Mais ces dernières années, des films comme *Crazy Rich Asians* (2018) et *Minari* (2020) ont eu du succès au box office et ont été salués pour leur représentation authentique et nuancée de l'expérience asio-américaine<sup>101</sup>. *EEAAO* a ainsi contribué à la visibilité des familles immigrantes asiatiques en n'hésitant pas à jouer avec les stéréotypes : Evelyn représente en partie le mythe de la « Tiger Mother<sup>102</sup>», cette mère stricte qui pousse ses enfants à travailler dur pour qu'ils réussissent leurs études et leur carrière professionnelle, elle devient une actrice célèbre d'arts martiaux et elle possède une laverie avec son mari comme c'était souvent le cas des immigrants chinois<sup>103</sup>. Mais le film apporte une image beaucoup plus nuancée que ces stéréotypes et la relation entre Evelyn et Joy est plus complexe. La raison qui a poussé les Daniels à écrire sur une famille chinoise est que l'histoire des immigrants est une histoire de doutes constants sur ses choix, une histoire particulièrement adaptée à la mise en place d'un multivers : « it's about parallel paths, what if I stay ? What if I go ? What is my child's life going to be like ?<sup>104</sup> ». Les Daniels avaient déjà modifié l'image du personnage asiatique à l'écran, mais involontairement, lors de la sortie en 2014 de « Turn Down for What

<sup>100</sup> Ke Huy Quan explique lui-même dans les Behind the scenes de *EEAAO* : « Back in the eighties, opportunities for Asian actors were not a lot, so I decided to step away from acting, and it was not until *Crazy Rich Asians* came out ». voir DVDXtras, « Everything Everywhere All At Once (2022) | Behind the Scenes », *YouTube*, 11 juillet 2022, [05:05 - 05:18]. Voir aussi Laura Lai Coughlin, « I've waited my entire life for 'Everything Everywhere All At Once' », *Vogue Singapore*, 16 mars 2023.

<sup>101</sup> Karen K. Ho, « *Crazy Rich Asians* Is Going to Change Hollywood. It's About Time », *Time Magazine*, 15 août 2018.

<sup>102</sup> Voir *Battle Hymn of the Tiger Mother* de Amy Chua, Penguin Group, 2011.

<sup>103</sup> Voir John Jung, History of Chinese laundries, *Chinese laundries* [blog]. Le grand-père hongkongais immigrant de Daniel Kwan possédait aussi une laverie. Voir Writers Guild Foundation, *op. cit.*, [00:34:16 - 00:37:20].

<sup>104</sup> Writers Guild Foundation, *op. cit.*, [00:14:32 - 00:14:47].

». En effet, de nombreuses personnes sur les réseaux sociaux<sup>105</sup> avaient applaudi le fait de représenter un protagoniste asiatique sexualisé, libéré, ainsi que la présence d'un casting diversifié. Daniel Kwan expliquait alors sur ce sujet :

« The reason why there was an Asian male is just because I'm an Asian male and he [Daniel Scheinert] wanted me to dance in this video, and that's it. And then it became so much more than that and like honestly that's what this whole video is : we wanted to make a video where we hump things and they break<sup>106</sup>».

Dans une autre interview publiée trois ans plus tard, il expliquera :

« It was actually a really interesting... like cultural identity awakening for me, in a really bizarre way [...] I, like many Asian-American first generation kids, just grew up wanting to be white, like, to me in my eyes, if I was white, my life would have been twenty percent, twenty-five percent better [...] I used to joke I was the whitest Asian person that you'll ever meet [...] and that kind of trend and way of looking at the world continued up until "Turn Down for What", it was a bizarre crazy thing that has really nothing to do with Asian-Americans, but has an Asian-American in it, that kinda like exploding the stereotype of what a Chinese guy can be<sup>107</sup>».

On remarque ainsi une évolution dans sa manière de se penser et de se juger, qui reflète même ce que W.E.B. Du Bois nomme le « double consciousness » pour les personnes noires aux États-Unis, mais appliqué ici aux personnes d'origine asiatique : « this sense of always looking at one's self through the eyes of others, of measuring one's soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity<sup>108</sup>». En plus d'être le film le plus primé de tous les temps, *EEAAO* marque l'histoire en faisant remporter le premier « Oscar for Best Actress » à une femme d'origine asiatique, Michelle Yeoh, et le second à une femme « de couleur<sup>109</sup>». Michelle Yeoh est aussi la première malaysienne à remporter un Oscar toutes

<sup>105</sup> Il s'agit par exemple du blog *Angry Asian Man*, un des premiers blogs parlant de la représentation asiatique dans les médias à être apparu sur Internet. Voir Writers Guild Foundation, *op. cit.*, [00:13:42 - 00:14:30].

<sup>106</sup> Pitchfork, « Director ID | DANIELS », *YouTube*, 27 mai 2015, [09:11 - 09:26].

<sup>107</sup> Zadie, « Daniels - 'Turn Down for What' (By DJ Snake & Lil Jon) », *Vimeo*, 14 mars 2018, [04:16 - 05:18].

<sup>108</sup> W.E.B. Du Bois, *The Souls of Black Folk*, Oxford World's Classics [version web], p. 8.

<sup>109</sup> Laura Zornosa, « Michelle Yeoh Makes Oscars History as First Asian Lead Actress Winner. Read Her Full Acceptance Speech », *Time*, 13 mars 2023.

catégories confondues<sup>110</sup>. Lors de sa remise d'Oscar, elle a d'ailleurs commencé son discours par une dédicace « For all the little boys and girls who look like me watching tonight, *this* is the beacon of hope and possibilities [...] this is history in the making<sup>111</sup> ». Ke Huy Quan en remportant l'Oscar en tant que « Best Supporting Actor » devient aussi le premier homme d'origine vietnamienne à remporter un Oscar toutes catégories confondues<sup>112</sup>. Ke Huy Quan représente aussi ces acteurs oubliés après une carrière d'enfant-acteur, il raconte ainsi avec émotion lors de sa remise aux Golden Globes :

« When I started my career as a child actor in *Indiana Jones and the Temple of Doom*, I felt so very lucky to have been chosen. As I grew older, I started to wonder if that was it, if that was just luck. For so many years, I was afraid that I had nothing more to offer, that no matter what I did I would never surpass what I have achieved as a kid. Thankfully, more than 30 years later, two guys thought of me, they remembered that kid and they gave me an opportunity to try again<sup>113</sup> ».

*EEAAO* met même plusieurs fois en scène des dialogues en mandarin et en cantonais et au titre et à chaque prénom d'origine asiatique est ajouté son écriture en pinyin dans le générique de fin. Mais le succès du film a aussi touché d'autres personnalités non asiatiques mais invisibilisées<sup>114</sup> comme Jamie Lee Curtis, qui, après une carrière de quatre décennies, a reçu sa première nomination et par là même son premier Oscar en tant que « Best Supporting Actress ». Jamie Lee Curtis représente, autant que Michelle Yeoh, Ke Huy Quan et James Hong, les acteurs et actrices de plus de cinquante ans invisibles dans les grandes productions hollywoodiennes. En effet, une étude menée par le Geena Davis Institute montre qu'entre 2010 et 2020 moins d'un quart des rôles de protagonistes étaient proposés aux acteurs et actrices de plus de cinquante ans<sup>115</sup>, et le pourcentage est encore plus faible pour les actrices, comme le remarquait Jamie Lee Curtis<sup>116</sup>. Pour les Daniels, il s'agissait de faire un drame

<sup>110</sup> Subhkir Cheema, « Michelle Yeoh becomes the first Malaysian and Asian to win Best Actress at Oscars », *Mashable SE Asia*, 13 mars 2023.

<sup>111</sup> Oscars, « Michelle Yeoh Wins Best Actress for 'Everything Everywhere All at Once' | 95th Oscars (2023) », *YouTube*, 18 avril 2023.

<sup>112</sup> Jonathan Head et Tran Vo, « Why Vietnam doesn't want to claim Ke Huy Quan », *BBC*, 15 mars 2023.

<sup>113</sup> NBC, « Ke Huy Quan Wins Best Supporting Actor in a Motion Picture | 2023 Golden Globe Awards on NBC », *YouTube*, 11 janvier 2023, [0:39 - 1:28].

<sup>114</sup> CBS Mornings, « Oscar-nominated duo "The Daniels" on the success of "Everything Everywhere All At Once" », *YouTube*, 4 mars 2023. Jamie Wax, l'interviewer dit : « Michelle Yeoh, Jamie Lee Curtis both of whom said they felt like Hollywood was ignoring them, that they were invisible and they were typecast, Ke Huy Quan who was [...] completely forgotten by Hollywood [...] », [5:06 - 5:26].

<sup>115</sup> Geena Davis Institute, « Women Over 50 : The Right To Be Seen on Screen ».

<sup>116</sup> Bonnie Marcus, « Over 55 Doesn't Mean Invisible For Jamie Lee Curtis », *Forbes*, 31 octobre 2018.

familial dans lequel : « it would be like dropping our parents into one of our weird movies and watching them struggle<sup>117</sup> ». Les Daniels ramènent donc à la lumière ces personnes oubliées et permettent à un certain public de pouvoir se projeter et de s'identifier aux personnages.

*ii. La collaboration sur le tournage : l'importance de la création collective*

Les Daniels mettent aussi en avant l'inclusion sociale sur le tournage même du film. En ayant travaillé avec des petits budgets, le duo de réalisateurs a pris l'habitude de toucher à tout<sup>118</sup>, ce qui lui permet d'éviter « the compartmentalisation of films<sup>119</sup> » et « the game of telephone that comes along with big studio sometimes<sup>120</sup> ». Les Daniels n'hésitent pas sur *EEAAO* à guider leur équipe en leur montrant directement ce qu'ils veulent<sup>121</sup> tout en leur laissant de la place pour la création. Ryan Lott, un des membres de Son Lux à l'origine de la bande sonore du film dit dans une interview : « [They had] just a very thorough understanding of what was going to work and also a very open-mind to what *could* work that they hadn't thought of yet [...] and that was really empowering for us<sup>122</sup> ». Et si les Daniels travaillent parfois avec de nouveaux artistes, certains les accompagnent depuis longtemps. C'est par exemple le cas de Jason Kisvarday, chef décorateur qui travaille avec eux depuis 2011, de même que Larkin Seiple, directeur de la photographie, mais aussi Paul Rogers, ami et monteur depuis 2014, et Jonathan Wang, leur producteur depuis 2011, puis plusieurs acteurs et actrices comme Waymond Lee, Sunita Mani et Tallie Medel. Ainsi, lorsqu'ils tournent « Turn Down for What » en 2014, ils ont déjà travaillé avec tout le personnel, ce qui leur permet alors d'être efficaces puisqu'ils se comprennent sans se parler<sup>123</sup>. Daniel Kwan voit ainsi sa manière de rassembler une équipe pour en tirer le meilleur :

---

<sup>117</sup> DVDXtras, « Everything Everywhere All At Once (2022) | Behind the Scenes », *YouTube*, 2022, [01:23 - 01:30]

<sup>118</sup> Dolby, « Daniels and the Sound of Everything Everywhere All at Once | Sound + Image Lab », *YouTube*, 19 avril 2022, [40:41 - 40:45].

<sup>119</sup> Submarine Channel, « Profile: Music video directors Daniels », *YouTube*, 22 mars 2013, [4:53 - 5:26].

<sup>120</sup> Dolby, *op. cit.*, [40:37 - 40:40].

<sup>121</sup> Dolby, *op. cit.*, [40:51 - 41:00].

<sup>122</sup> Dolby, « Daniels and the Music of Everything Everywhere All at Once Part 2 | Sound + Image Lab », *YouTube*, 21 avril 2022, [44:55 - 45:07].

<sup>123</sup> Dan Kwan parle d'un « unspoken language » qu'ils ont réussi à développer avec leur équipe qu'il qualifie même de « family ». Voir Film Independent, *op. cit.*, [21:41 - 21:57].



« So many people when they talk about the process of filmmaking, they use military and war metaphors. It's like, oh we're in the trenches. There's a hierarchy and you have to do whatever everyone else tells you to do otherwise the whole thing falls apart. And our whole career we've been trying to reframe that, less like the military, more like summer camp. [...] That's how you make a movie like this [*EEAAO*] for like 14 million dollars. [...] It is like at the end of *Monsters Inc.*, where everyone is like "fear, fear, fear", "scream, scream, scream", that's how you get energy and then the moment someone laughs, it's like twenty times more energy<sup>124</sup>».

Il s'agit de donner à chacun un sens, de l'entraîner dans une création collective où chacun donne le meilleur de soi-même parce que ça lui tient à cœur. Les Daniels disent que parfois, même s'ils disent à quelqu'un qu'un élément n'est pas important, cette personne va vouloir donner le meilleur de soi-même pour son plaisir personnel, comme ça a été par exemple le cas avec le maquilleur d'effets spéciaux qui voulait faire un bel animatronique alors que ce n'était pas forcément une des priorités<sup>125</sup>. Ainsi chaque matin avant de commencer à filmer, l'équipe de *EEAAO* se rassemblait pour faire des exercices d'échauffement. Michelle Yeoh raconte : « We took the time to look at each other in the eyes [...] everyone knew that we were there together. We were family. There was no hierarchy<sup>126</sup>». Ke Huy Quan explique même que chaque vendredi de tournage un code vestimentaire était établi : chaque membre de l'équipe devait s'habiller en fonction de l'univers dans lequel ils filmaient. Ainsi, lorsqu'il s'agissait de l'univers des mains hot-dogs, chaque membre devait s'habiller en rouge ou en jaune ; lorsqu'il s'agissait de l'univers où Evelyn est une célèbre actrice, tout le monde devait se mettre sur son trente-et-un<sup>127</sup>. Stephanie Hsu explique aussi qu'à la fin de chaque semaine, des prix étaient décernés aux membres de l'équipe : « we take this time to celebrate all the people who are seemingly invisible on set but who have such a huge impact<sup>128</sup>». Chacun est donc mis en valeur pour son travail dans l'environnement des Daniels. Ryan Lott explique : « it's a big party where everybody is helping and doing their best<sup>129</sup>», Tallie Medel ajoute : «

<sup>124</sup> The New Yorker, « The Daniels Talk About Creating With Love & Fun In "Everything Everywhere All at Once" », *YouTube*, 13 mars 2023, [01:29 - 02:33].

<sup>125</sup> Film Independent, « How the DANIELS pulled off EVERYTHING EVERYWHERE ALL AT ONCE | 2022 Film Independent Forum », *YouTube*, 17 novembre 2022, [35:09 - 35:56].

<sup>126</sup> The Late Show with Stephen Colbert, « Michelle Yeoh Describes the Daily Ritual on the Set of "Everything Everywhere All at Once" », *YouTube*, 2 mars 2023, [07:22 - 07:31].

<sup>127</sup> AsiaOne, « E-Junkies: A Chinese tradition blessed Everything Everywhere All At Once with luck and good fortune? », *YouTube*, 28 mars 2022, [05:14 - 05:39].

<sup>128</sup> Entertainment Weekly, « "Everything Everywhere All at Once" Cast On Their New Genre-Bending Movie | Around the Table », *YouTube*, 25 mars 2022, [22:41 - 23:04].

<sup>129</sup> Dolby Part 2, *op. cit.*, [48:25 - 48:27].

Thank you [the Daniels] for making it crystal clear that filmmaking is a collaboration, that it can still feel like playing with a camera in the backyard<sup>130</sup>».

Tout au long de leur carrière les Daniels se sont attachés à créer des contenus innovants qui leur faisaient plaisir à réaliser. Ils ont peu à peu adapté leur environnement de travail jusqu'à créer « a gravity around [their] work<sup>131</sup>», en s'entourant de personnes « who trusted [them] and [who] filled [Daniels' movies] with their own strangeness<sup>132</sup>». Il s'agit pour eux de donner du sens à leur équipe lors de la création artistique en créant un espace de travail sain et inclusif. Les Daniels redéfinissent avec habileté les règles du monde cinématographique et du monde que l'on connaît. Ils cherchent à révéler la complexité de la vie à travers des œuvres mêlant les espaces et les temporalités, l'humour et les thèmes angoissants. Ils nous montrent des réalités alternatives qui élargissent les horizons du possible.

---

<sup>130</sup> @talliededel [Tallie Medel], *Instagram*, mars 2022.

<sup>131</sup> Film Independent, *op. cit.*, [22:46 - 22:49].

<sup>132</sup> DVDXtras, *op. cit.*, [28:22 - 28:40].

## II - CORPS DU COMÉDIEN, CORPS DU SPECTATEUR : LES TERRAINS DE LA SENSATION

Un des traits stylistiques les plus importants chez les Daniels est leur utilisation innovante du corps. Corps du comédien, libéré par le mouvement expressif mais dont l'intégrité est aussi souvent sapée puisqu'il est manipulé pour créer des effets grotesques ou subversifs. Corps du spectateur qui doit faire face à un « trop-plein » visuel et sonore mis en place par le duo afin de créer de nouvelles expériences spectatorielles.

### LE CORPS PRÉSENT(É)

Le corps au cinéma est essentiel puisqu'il est ce qui est donné à voir. Vincent Amiel dans *Le corps au cinéma: Keaton, Bresson, Cassavetes* (1998) déplore dans ce qu'il appelle le cinéma romanesque, la « perte du corps » : le corps au cinéma est aliéné au récit, il est réduit au silence, il n'est qu'un prétexte idéologique, une *figuration* qui permet la narration : « ce que l'on appelle la "lisibilité" des récits passe par cette désappropriation effective de leurs corps par les personnages<sup>133</sup> ». Aliéné au modèle de reproductibilité et d'efficacité, et dans un processus de capitalisation des codes corporels<sup>134</sup>, le corps devient une reproduction iconographique reconnaissable pour le spectateur<sup>135</sup>: il n'est qu'un cliché facilement identifiable, il perd son identité propre puisqu'il représente, sans être présent, un modèle qui lui est étranger. Le corps est alors insignifiant, puisqu'il ne signifie plus par lui-même mais grâce à un réseau de représentations intersubjectives devenues vides de sens. Amiel oppose cette idée aux corps chez Keaton, Cassavetes et Bresson qui les présentent avec une codification qui nous échappe, les transformant alors en figures abstraites<sup>136</sup>, grâce à des gestes spontanés, à la vitesse des plans et du mouvement, ou au montage désordonné. Ces corps ne s'attachent plus à représenter un référent, ils ne sont plus stéréotypés, mais ils sont autonomes, s'appartiennent et signifient par eux-mêmes. Amiel montre qu'en créant par lui-même, sans suivre de codes préétablis, l'acteur devient : « créateur et sujet en même

<sup>133</sup> Vincent Amiel, *Le corps au cinéma: Keaton, Bresson, Cassavetes*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 2-3.

<sup>134</sup> Voir sur ce sujet le travail de Michel Foucault notamment sur la notion de « biopouvoir » dans *Histoire de la sexualité* I, « La volonté de savoir », 1976.

<sup>135</sup> Catherine Foisy, Compte rendu de [Amiel, Vincent. *Le Corps au cinéma : Keaton, Bresson, Cassavetes*. Paris : Presses universitaires de France, 1998, 122 p.] *Cinémas*, 11(2-3), 2001, p. 311.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 313.

temps. Expression et manifestation<sup>137</sup>». Par des gestes uniques et innés, libéré du récit et des codes représentatifs, le corps n'est plus dans l'objectivité qui l'assujettit, mais dans la subjectivité. Le corps dégagé des constructions sociales ne peut plus être instrumentalisé, il est en rupture avec les représentations traditionnelles établies dans le cinéma. Cette nouvelle manière d'utiliser le corps, en plus d'agir sur le metteur en scène et l'acteur, a un effet direct sur le spectateur, comme le résume Catherine Foisy dans son compte-rendu sur l'œuvre d'Amiel : « le spectateur peut se réapproprié une interprétation idiosyncratique du corps. Il s'engage dans un lien plus intime avec le film, dans une expérience plus vraie parce que dégagée du déjà-vu, des répétitions et des clichés. Dans un acte phénoménologique, il expérimente une nouvelle présence du corps dégagé des codes de la représentation<sup>138</sup>».

Les Daniels peuvent s'ajouter aux trois exemples de Vincent Amiel. Daniel Kwan le remarque lui-même lorsqu'il dit dans une interview : « we enjoy body humor a lot, just like the very physical comedy, that is in some ways influenced by very physical comedians from the past, in a way that we're reinterpreting it for 2012<sup>139</sup>». En effet, dans leurs réalisations, le corps, libéré des aliénations sociales, est toujours mis au centre de l'entreprise filmique, et notamment dans leurs clips musicaux qui, par leur absence de dialogue, se « rapproche[nt] paradoxalement du film muet<sup>140</sup>», comme le remarque Daniel Scheinert, et laissent ainsi le corps s'exprimer par le mouvement. Dans leur processus créatif, c'est d'ailleurs aussi le corps qui parle : dans plusieurs de leurs interviews, le duo fait des chorégraphies à deux, et même leur entourage n'hésite pas à dire qu'ils s'expriment à travers le corps. Par exemple Larkin Seiple, le directeur de la photographie de *EEAAO*, qui a déjà travaillé avec eux sur « My Machines », « Turn Down for What » et *Swiss Army Man* explique dans une interview : « the best way to get inside the Daniels' head is to let them physically act it out because they themselves are performers at heart<sup>141</sup>». Le fait qu'ils se mettent régulièrement en scène<sup>142</sup> est d'ailleurs tout aussi révélateur sur ce sujet. C'est donc le corps qui parle, qui se livre, qui est exposé, présenté.

---

<sup>137</sup> Vincent Amiel, *op. cit.*, p. 122.

<sup>138</sup> Catherine Foisy, *op. cit.* p. 316-7.

<sup>139</sup> Submarine Channel, « Profile: Music video directors Daniels », *YouTube*, 22 mars 2013, [2:39 - 2:54].

<sup>140</sup> Léa André-Sarreau, « Entretien avec Daniel Scheinert, co-réalisateur du jouissif 'Everything Everywhere All at Once' », *Trois couleurs*, 7 juil. 2022.

<sup>141</sup> Go Creative Show, « Cinematography Breakdown of EVERYTHING EVERYWHERE ALL AT ONCE - interview with DP Larkin Seiple », *YouTube*, 19 juillet 2022, [04:21 - 04:28].

<sup>142</sup> Ils apparaissent dans au moins dix de leurs quarante-neuf œuvres cinématographiques (clips musicaux, courts-métrages et longs-métrages confondus).

### a. Le corps en liberté

Au contraire des corps de l'âge d'or du cinéma hollywoodien, le corps des Daniels est impur, repoussant et mou ; il « se dégage de la nécessité *d'une* apparence pour constituer une existence humaine<sup>143</sup>». Un corps libre, c'est un corps qui n'a pas peur des regards, des jugements, qui n'est pas soumis aux règles sociales communes, qui se montre tel qu'il est sans restriction. Cette liberté passe chez les Daniels par le corps dénudé et par le corps en miroir de l'inconscient, qui sont à eux-deux des menaces à l'ordre social matérialiste et bourgeois puisqu'ils installent un désordre.

#### i. Le corps dénudé dans « *Underwear* » et « *Tongues* »

Si, dans le clip « *Underwear* » de FM Belfast, les acteurs se déshabillent peu à peu pour finir en sous-vêtements, comme le titre de la chanson l'indique, ils sont carrément nus dans le clip vidéo « *Tongues* » (2014). Au début de ce clip vidéo du groupe new-yorkais Joywave, une femme court dans les bois en se déshabillant progressivement jusqu'à se retrouver entièrement nue aux côtés d'autres personnes, également nues, à danser. Ceux-ci sont alors chassés, dans une suite de plans rapides et de mouvements chaotiques, par un groupe d'hommes habillés, des *rednecks*<sup>144</sup> qui leur tirent dessus avec des fusils ayant pour balles des vêtements. En tirant à plusieurs reprises sur un homme, les chasseurs finissent involontairement par créer une pile de textile monstrueuse et tueuse. Le clip parodie alors avec humour les codes de l'horreur, du fantastique et du drame romantique. Les corps nus ne sont pas érotisés, ni sublimés, ils incarnent seulement ici la volonté d'une délivrance des conventions sociales vestimentaires : ces *hippies*<sup>145</sup> se dénudent dans un lieu reculé, à l'abri des regards étrangers, mais ils sont rattrapés par les chasseurs, agents protecteurs des codes sociaux, qui viennent rétablir l'ordre. Le corps de ces gens est ici montré comme banal, sans artifice ni idéalisation. C'est un corps en mouvement filmé dans son intimité, dans sa pluralité ethnique, dans sa spontanéité naturelle, libéré des carcans sociaux. Cette impression de spontanéité des corps est aussi donnée par la caméra subjective chaotique, illustrée par la rapidité des mouvements de caméra, les cadrages imprécis, les zooms répétés, les coupes

<sup>143</sup> Vincent Amiel et José Moure, *Histoire vagabonde du cinéma*, Paris, Vendémiaire, 2020, p. 51.

<sup>144</sup> Terme utilisé par Daniel Scheinert. Voir Pitchfork, « Director ID | DANIELS », *YouTube*, 27 mai 2015, [8:37 - 8:40].

<sup>145</sup> *Ibid.*

brutales, les regards caméra et la multitude de passages de figurants au premier plan. Mouvements de tête et de bras, ondulations capillaires, sautilllements, le corps libéré s'oppose au corps statique des hommes habillés. Les carnations se confondent avec les feuilles d'arbres au sol, les cheveux aux troncs : contrairement aux vêtements colorés qui montrent l'artificialité, le corps libéré se fond dans la nature, il en fait partie intégrante. Ce brouillage entre homme nu et nature est accentué par l'étalonnage et l'utilisation d'un grain sur l'image, mêlant ainsi couleurs et textures. Grâce à ces outils cinématographiques, de la même manière que le montrait Amiel avec Keaton, Cassavetes et Bresson, le corps nous est ici donné à voir, il nous est présenté. De plus, comme le disent Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy dans *Nu sommes : la peau des images* (2006) : « Le nu est avant tout *présence*. Une présence exposée au regard d'autrui<sup>146</sup> ». Ainsi, le corps de ces acteurs est présent-é, libéré dans le plus simple appareil.



*Comparaison entre le corps habillé et le corps nu dans les bois dans « Tongues » [01:29 - 01:31].*

*ii. Le corps, miroir de l'inconscient dans « Turn Down for What » et « Cry Like a Ghost »*

Dans la seconde topique<sup>147</sup>, Freud cartographie les instances psychiques de l'homme. Il en distingue ainsi trois : le Moi, le Surmoi et le Ça. Grossièrement, le Ça, c'est le réservoir des pulsions, il est régi par le plaisir ; le Moi, entre conscience et inconscience, communique avec le monde extérieur, il cherche des compromis entre désirs internes et interdits extérieurs, il censure le Ça par le mécanisme du refoulement ; le Surmoi c'est le Moi Idéal, c'est le juge

<sup>146</sup> Federico Ferrari, & Jean-Luc Nancy, « *Nu sommes* » : *la peau des images*, Paris, Klincksieck, 2006, p. 97.

<sup>147</sup> Voir Sigmund Freud, *Le Moi et le Ça*.

du Moi qui dicte ce qui est bien ou mal. Mentionné plus tôt, le clip « Turn Down for What » de Lil Jon et de DJ Snake, met en scène un homme (Daniel Kwan) aux prises avec ses pulsions sexuelles qui « contamine » par sa danse impulsive les habitants d'un immeuble, qui se mettent alors eux aussi à danser comme lui, résultant ainsi en une frénésie quasi-orgiastique et destructrice. Si nous y appliquons les concepts freudiens, le Surmoi et le Moi de cet homme ont complètement disparu, laissant libre accès au Ça, à ses pulsions, défiant les interdits et tout jugement de valeur. L'homme, dirigé par ses pulsions primitives et sexuelles représentantes psychiques de ce qui provient de l'intérieur de son corps, est libéré de la morale collective. L'intérieur enfoui, refoulé, s'exprime alors à travers son corps, par sa chorégraphie. Le corps des Daniels révèle librement ses pulsions libidinales à travers le mouvement de ses zones sexuelles et sexualisées (organes génitaux, seins, fesses) qui prennent vie, comme le montrent les mouvements fantastiques et grotesques des supposés seins de Aixa Maldonano ou du supposé<sup>148</sup> pénis de Daniel Kwan. On pourrait ici appliquer l'analyse de David Boucher sur le travail de Buñuel, ce corps est « sous-tendu par une charge libidinale ne cherchant que la satisfaction de son propre élan à l'encontre des lois et des mœurs<sup>149</sup> ». Il développe même ensuite l'idée que « l'insatisfaction sexuelle est en effet toujours en liaison étroite avec l'inassouvissement métaphysique<sup>150</sup> », comme si les corps expriment un manque dans l'inconscient, qu'ils dévoilent une insatiabilité de l'esprit face au chaos qui les entourent. Mais ce serait sûrement aller trop loin dans l'analyse, pour un clip qui s'amuse avec les codes de la sexualité et des représentations<sup>151</sup>. Dans le clip vidéo « Cry Like a Ghost » de Passion Pit (2013), une femme (Tallie Medel) revit une suite d'instantanés de sa vie sentimentale et sexuelle avec différents hommes. Les scènes et les lieux s'enchaînent comme dans un plan séquence, et mêlent des retours en arrière et avant brutaux, qui créent un effet onirique, accentuant la perte de contrôle et de repères du personnage féminin. Son corps témoigne de la crise existentielle et identitaire à laquelle elle fait face, par ses expressions faciales qui décrivent la tristesse, l'incompréhension, la haine, la joie, rapidement et sans

---

<sup>148</sup> Le terme « supposé » est ici employé puisque, évidemment, ce ne sont pas les vrais organes des acteurs qui se meuvent. Le pénis en érection qui bouge est en fait le manche d'un balai manipulé par Daniel Scheinert, placé derrière Daniel Kwan. Les seins sont ici deux « bra-punching gloves » manipulés par Sunita Mani, qui est d'ailleurs visible derrière l'actrice Aixa Maldonano dans les scènes concernées. Sur ce sujet, voir Zadie, « Daniels - 'Turn Down for What' (By DJ Snake & Lil Jon) », *Vimeo*, 14 mars 2018, [06:24 - 07:35].

<sup>149</sup> David Boucher, « Aux racines du théâtre et du cinéma de l'absurde : Witkiewicz, Bunuel et la vision philosophique de Rensi », Montréal, Université de Montréal, 2005, p. 100.

<sup>150</sup> David Boucher, *op. cit.*, p. 103.

<sup>151</sup> Daniel Kwan parle dans l'interview de Pitchfork, citée précédemment, de la surinterprétation qui a été faite du clip « Turn Down for What », notamment avec la représentation asiatique. Il explique alors : « We wanted to make a video where we hump things and they break », [09:20 - 09:25].

transition, et ses mouvements corporels qu'elle ne semble pas contrôler. La séquence entre [03:21 - 03:32] dans laquelle elle danse seule, montre qu'elle se remémore des moments par des gestes précis, comme cette danse avec un partenaire où il lui tourne la tête avec la main, métaphore d'une influence psychique par cet homme ou d'un détachement difficile. Son corps tombe puis se relève deux fois dans cette séquence, comme son état psychique en raison de ses ruptures amoureuses qui sont d'ailleurs mises en image par la disparition soudaine des hommes à ses côtés. Ses bras, par leur mouvement circulaire individualisé et non motivé, montrent que son corps agit seul, qu'il traduit un phénomène interne sans que le personnage ne puisse le contrôler. Son corps devient ainsi une sorte de « membrane plastique, étirée par l'affect<sup>152</sup>». L'absence de contrôle du corps du personnage est aussi accentuée par les nombreux effets visuels d'inversion, de ralenti et d'accélération et les éléments organiques qui l'entourent (fumée, vent, feuilles volantes) et qui la soumettent, ce qui préfigure le « corps marionnette » que nous verrons ensuite. Ainsi dans ces deux exemples, les personnages expriment leurs humeurs par les mouvements de leur corps, en faisant abstraction des codes sociétaux limitant le corps à ne pas trop bouger, à refouler ses pulsions et à cacher ses blessures et ses questionnements existentiels.



*Les mouvements grotesques des seins de Aixa Maldonano dans « Turn Down for What »  
[01:38 - 01:50]*

<sup>152</sup> M. La Chance, préface au livre de Ariane Thézé, *Le corps à l'écran*, Lachine, Pleine Lune, 2005, p. 10.



## b. Le corps marionnette

Le corps chez les Daniels est aussi un corps marionnette, manipulé par des effets visuels pour être mis au service du récit mais aussi comme simple fin en soi, comme une attraction<sup>153</sup>. C'est un corps grotesque, selon la définition de Bakhtine, puisqu'il « ignore la surface sans faille qui ferme et délimite le corps<sup>154</sup> ». Le corps des Daniels est pénétré, pénétrant, doté de pouvoirs surnaturels, il se contorsionne, s'inverse, bref, c'est un corps mou et ouvert. Il s'oppose ainsi au « canon moderne et "civilisé" achevé, clos sur lui-même, individualisé, qui ne se fond pas avec les autres, un corps à surface lisse et sans faille où se ferment les orifices donnant accès [à son] fond<sup>155</sup> ». Le corps sujet est objectivé, augmenté<sup>156</sup> par les effets visuels. Les Daniels créent alors « à partir de corps analogiques des figures nouvelles<sup>157</sup> ». Le corps est déformé, ses frontières sont incertaines<sup>158</sup> et son intimité est bafouée. S'en prendre au corps, c'est s'attaquer à la notion même de l'individu, car en altérant son intégrité, son unité, son homogénéité, on altère aussi « l'ultime protection à la dérélition de l'être<sup>159</sup> ». Le corps est le support de l'individu, l'ancrage de l'identité individuelle, y toucher c'est l'exposer.

### *i. Manipulation intradiégétique et aide à la narration*

Dans les films des Daniels, les corps se rencontrent face caméra, ils se manipulent les uns les autres et cette manipulation fait partie du récit. C'est le cas par exemple avec le corps gigogne dans le court-métrage *Puppets* (2011) qui débute par un dialogue romantique cliché entre un homme (Billy Chew) et une femme (Alyssa Crisswell), lesquels se trouvent être des marionnettes contrôlées par les deux réalisateurs, l'un sortant par le ventre de l'homme,

---

<sup>153</sup> Voir Laurent Jullier sur ce point et son idée de « film-événement », représentatif d'un cinéma du pur divertissement, « basé sur une idée simple, tout de suite perceptible, renvoyant de préférence à une débauche d'effets technologiques censés rasséréner le besoin de divertissement des spectateurs du monde entier », Sojcher Frédéric. Compte rendu de [Laurent Jullier, *l'Écran post-moderne*, 1997]. In: *1895, revue d'histoire du cinéma*, n°23, 1997. p. 175.

<sup>154</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. de Andrée Robel, Paris, Gallimard, 2008, p. 316.

<sup>155</sup> Jean-Marie Brohm, « Métapsychologie de la corporéité », *Ontologies du corps*, Presses universitaires de Nanterre, Nanterre, 2017.

<sup>156</sup> Vincent Amiel et José Moure, *op. cit.*, p. 41.

<sup>157</sup> Vincent Amiel et Pascal Couté, *Formes et obsessions du cinéma américain contemporain : 1980-200*, Paris, Klincksieck, 2003, p. 51.

<sup>158</sup> Ariane Thézée, *op. cit.*, p. 22.

<sup>159</sup> Vincent Amiel et Pascal Couté, *op. cit.*, p. 142.

l'autre par les fesses de la femme. Par la technique du *compositing*<sup>160</sup>, de nouveau les deux réalisateurs se trouvent être eux-mêmes des marionnettes contrôlées par l'un et l'autre. Si cette situation peut être une métaphore grotesque du réalisateur qui « dirige » ses comédiens, il n'en est pas moins l'élément principal de la narration : le corps manipulé fait l'histoire. De plus, c'est un corps pénétré et pénétrant, puisque les réalisateurs sortent par les orifices (ici l'anus), brisant toute notion d'intimité et de tabous, altérant ainsi la notion d'individu : ces deux acteurs ne sont alors que des objets manipulés. Dans le clip vidéo « Houdini » de Foster The People (2012), les trois musiciens se font écraser par la traverse métallique maintenant les spots lumineux, et meurent. Leur équipe se charge alors de les transformer en marionnettes et en machines et de les manipuler pour les faire jouer à un concert, sans que les fans ne se rendent compte de la réalité tragique. Leurs corps sont ainsi contrôlés par des agents vêtus d'une combinaison noire, placés à côté et derrière eux. Leurs visages se meuvent grâce à un mécanisme électronique placé dans leurs têtes. L'illusion du corps vivant fonctionne. Dans ces deux exemples, les corps n'agissent pas par eux-mêmes dans l'histoire mais grâce à un tiers, qui simule en lui la vie par divers moyens. Les corps ne sont plus sujets mais objets, ils n'ont plus de volonté propre et sont animés par d'autres entités humaines, comme le seraient des personnages dans un film d'animation. Le corps manipulé est ainsi au centre de l'histoire, il est à l'origine de l'absurde et remet même en question, avec humour, notre libre-arbitre, par la mise en place d'un univers alternatif et grotesque.



*Des corps-machines et marionnettes dans « Houdini » [1:01 - 1:32].*

<sup>160</sup> Benoît Melançon définit le *compositing* par « le processus par lequel des séquences d'images tournées à des moments, endroits et conditions différents sont combinées entre elles afin de paraître filmées par une seule caméra lors d'une même prise », in *Réaliser un film en animation 3D*, Montréal, Les 400 coups, 2006, p. 13.

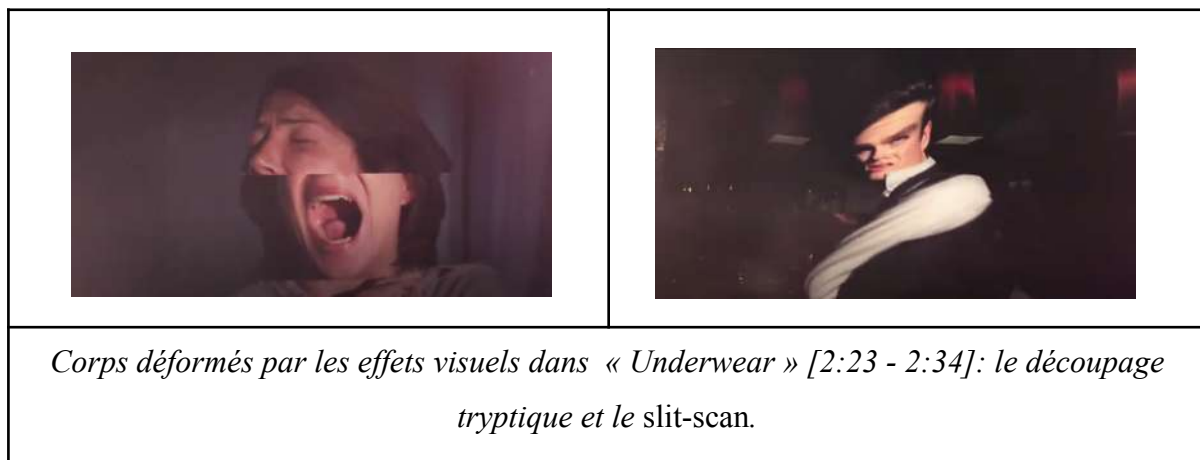
ii. *Manipulation extradiégétique et « attraction »*

Mais le corps chez les Daniels est aussi un corps manipulé par les effets spéciaux en dehors du récit même, comme simple fin en soi. C'est le cas notamment dans « Underwear », qui met en scène des acteurs dansant frénétiquement dans des endroits clos et sombres (chambre, salon, bar, cave ou grange) et qui sont seulement éclairés par une lumière blanche de face. Les corps se déchaînent, leurs mouvements sont désarticulés, à la manière des mouvements réalisés dans « Turn Down for What », mais dont l'aspect véritablement sexuel est ici absent<sup>161</sup>. Ils sont accentués par les ralentis, les inversions, les zooms, les gros plans sur certaines parties du corps (oreilles, mains, visage). Ces corps sont ainsi soumis à une palette d'effets numériques réalisés par ordinateur : par exemple, dans la séquence entre [02:21 - 02:27], le visage puis le corps d'une femme (Marilyn Porayko) sont découpés en quatre parties, qui se mettent à tourner dans le sens opposé les unes à la suite des autres, ce qui le désarticule complètement. Cet effet peut mettre en valeur son déchirement intérieur, visible grâce à ses expressions (elle crie), mais est aussi complètement gratuit. Un autre effet pour défendre cette idée, est celui du « tourbillon », plus connu sous le nom de *slit-scan*, qui transforme les corps en spirale, ce qui les rend visuellement mous, invertébrés, les éloignant ainsi d'une condition humaine normale. Cet effet n'est pas motivé narrativement, il est seulement une attraction visuelle potentiellement humoristique mais surtout spectaculaire. Il n'est qu'un autre de ces effets qui soumettent ces corps, tour à tour, et qui altèrent leur intégrité physique. Un autre effet est le ralenti réalisé sur les gros plans de visages des comédiens entre [02:35 - 02:40], dont celui des réalisateurs. Les visages se secouent de droite à gauche et le ralenti cristallise les ondulations ridicules de la peau de leurs joues et de leurs lèvres, invisibles autrement. Ces visages et ces corps faits de chair, mous, ridicules, vulnérables, à l'inverse des canons habituels<sup>162</sup>, sont ainsi présentés comme déformés par les effets visuels. On remarque même que dans l'une de leur première vidéo « The New Kanye Song », les deux réalisateurs se mettent en scène en faisant bouger dans tous les sens leur nez, leurs yeux, leur bouche et leurs oreilles de manière complètement surréaliste, prouvant ainsi qu'ils jouent avec leurs corps avec les effets numériques depuis leurs débuts. Ils créent ainsi

<sup>161</sup> Il est intéressant de noter la volonté des Daniels de séparer sexualité et nudité. Dans le clip « Turn Down for What », les mouvements sont sexuels et les comédiens sont habillés, *a contrario*, dans « Underwear », les mouvements ne sont pas sexuels et les comédiens sont en sous-vêtements. Daniel Scheinert dit d'ailleurs de « Turn Down fo What » qu'ils voulaient : « make the most sexual video where everyone has clothes on », voir Zadie, « Daniels - 'Turn Down for What' (By DJ Snake & Lil Jon) », *Vimeo*, 14 mars 2018, [08:38 - 08:42].

<sup>162</sup> Pour le clip de « Underwear », Daniel Kwan dit même : « we wanted people who didn't mind being ugly », voir Ryan Rothermel, « DANIELS Strip to Their Underwear », *Motionographer*, 21 mai 2010.

une nouvelle imagerie surréaliste possible grâce aux ordinateurs, qui soumet les corps et les visages à des mouvements incongrus seulement là pour surprendre le public et le divertir.



### c. Le corps et l'objet

Nous avons vu que le corps humain pouvait être soumis à des effets visuels spectaculaires, perdant sa subjectivité pour devenir objet. Jusque-là, le seul objet que le corps humain<sup>163</sup> incarnait était la marionnette, soit la reproduction anthropomorphe du mouvement vital. Cette reproduction est en fait aussi valable pour l'objet lui-même qui réussit à s'humaniser. De plus, les Daniels offrent parfois au corps des caractéristiques étrangères à l'humain, en transformant ses rejets et fluides biologiques en des forces surnaturelles, créant alors un corps hybride, entre objet et sujet, comme c'est le cas dans *Swiss Army Man*.

#### i. L'objet qui prend corps dans *Happy Holidays* et *Interesting Ball*

Dans *Happy Holidays* (2010), le second court-métrage du duo, les cadeaux sous le sapin de Noël et les chaussettes accrochées à la cheminée sont des êtres vivants qui souffrent lors de l'*unboxing* de l'enfant. Ce sont donc de véritables métaphores de corps vivants qui se font attaquer qui nous sont présentés : déchirer l'emballage c'est déchirer une peau, enlever le papier déchiqueté de remplissage c'est étripier un corps et retirer les bonbons d'une chaussette sur la cheminée c'est lui vider la cervelle. Leur souffrance est visible grâce à leurs

<sup>163</sup> Dans le court-métrage *Dogboarding* (2011), ce sont des chiens qui deviennent des skateboards, montrant ainsi que tout corps vivant peut en fait devenir objet chez les Daniels.

expressions faciales créées par une animation 2D. Ainsi, un film familial heureux d'ouverture de cadeaux de Noël se transforme en vrai carnage gore dans lequel les cadeaux tentent de s'enfuir pour survivre. Le corps de l'objet est animé et il est doté de sensations. Ce jeu de donner le mouvement de la vie à des objets inanimés permet de créer un point de vue décalé et parodique sur un événement festif annuel par la mise en place d'un monde parallèle, à la manière d'un *Toy Story* (1995) horrifique. Dans *Interesting Ball*, c'est un ballon rouge, reliant les cinq récits comme un « fil rouge », et un frigo qui prennent vie. En effet, le ballon rouge a des relations sexuelles avec une femme (Ani Raya-Flores). Lorsque le mari (Bryan Condon) s'en aperçoit, il tire avec un fusil à pompe sur le ballon qui éclate en une explosion sanglante, comme un vrai corps vivant (il va sans dire que l'explosion est ici exagérée<sup>164</sup>). L'objet ballon anthropomorphe paie donc le même prix qu'un véritable humain pour ses comportements, puisqu'il agit comme tel. La séquence d'images évoquant l'acte sexuel avec la femme, mise en parallèle avec le meurtre du ballon, suggère que le ballon « ressent », par un processus animiste, comme un humain. L'homme crie même, alors qu'il frappe la balle, « I want you to *feel*<sup>165</sup> this<sup>166</sup>», sous-entendant que la balle sentirait physiquement la douleur qu'il a ressentie en apprenant la liaison. L'objet prend donc corps, il agit et ressent comme l'homme. Dans le même court-métrage, le frigo prend aussi vie puisqu'il s'échappe de chez lui en « courant ». Il est en fait l'incarnation d'un vrai personnage, Michael Rotch, dont le portrait est aimanté sur la porte du frigo. Michael vient de décéder, et sa femme, Backy Rotch, ne réussit pas à faire son deuil. Le frigo prend donc vie, s'échappe de la maison poursuivi par Backy, qui le tient par son câble de branchement. Lorsqu'elle se résout enfin à lâcher le câble, le frigo s'enfuit alors librement, symbolisant en fait le deuil finalisé par Backy, comme si elle se libérait d'un poids. Ces deux exemples témoignent de la finesse de la ligne distinguant l'objet et le corps dans les films des Daniels. Le corps et l'objet sont interchangeables et libres des représentations conventionnelles.

---

<sup>164</sup> Cette explosion de sang « à la Tarantino » revient souvent dans leurs films, exagérant ainsi le dramatique et le spectaculaire des scènes.

<sup>165</sup> Mon emphase.

<sup>166</sup> *Interesting Ball*, [08:03 - 08:04].

ii. *Le corps hybride dans Swiss Army Man*

*My Best Friend's Wedding/My Best Friend's Sweating* (2011) met en scène les deux réalisateurs dans un dialogue amical dans lequel Scheinert exprime son angoisse d'aller se marier. Il est nerveux et sue, Kwan le rassure et lui fait alors un rapide massage aux épaules pour le détendre. Ce massage déclenche alors une transpiration excessive et surréelle de Scheinert : son crâne sue exagérément, des jets d'eau s'échappent de ses aisselles, puis de sa bouche, de son torse, ses membres se cassent ce qui fait jaillir encore plus d'eau. Il ne reste à la fin dans les bras de Kwan que les vêtements de Scheinert, liquéfié, transformé en flaque d'eau. Cet effet du corps fontaine a inspiré leur premier long-métrage, *Swiss Army Man*, lorsque Manny (Daniel Radcliffe) rejette de l'eau potable par la bouche<sup>167</sup>. Le film entier tourne d'ailleurs autour du corps-objet puisque celui de Manny, corps mort-vivant, est utilisé tout au long du film par Hank (Paul Dano) comme un couteau-suisse afin de survivre dans la forêt, d'où le titre du film. Manny devient ainsi tour à tour, un bateau à moteur, une source d'eau, un briquet, une boussole, un rasoir, un lance-grappin, un fusil, ... Tous ces effets sont ainsi le produit de son corps : ses gaz lui permettent d'être un moteur à propulsion, son pénis indique la direction vers la civilisation, ses dents tranchent, le claquement de ses doigts produit des étincelles, un objet enfoncé dans sa bouche est renvoyé comme un projectile, ses membres tirés reviennent comme des ressorts et coupent en deux des troncs d'arbres, ... Le potentiel de chaque capacité de Manny est utilisé pour améliorer le confort des deux hommes, l'homme-objet est fonctionnel. Les capacités surnaturelles de Manny sont dotées d'une raison d'être (chaque élément est justifié par un aspect dit biologique), et font de lui un véritable couteau-suisse, ce qui lui permet ainsi de dépasser sa simple condition humaine. En parallèle, Manny est un sujet en devenir puisqu'il découvre peu à peu la vie, les sensations, et les émotions grâce à Hank. Mais ses émotions humaines peuvent être un frein à ses capacités d'objet, comme lors de la scène dans laquelle Hank et Manny font face à un ours et que Manny perd ses capacités à tirer des projectiles car il voit une photo de Sarah, celle qu'il pensait avoir toujours aimé, avec un autre homme, et se rend compte qu'ils ne se sont jamais connus<sup>168</sup>. Il dit ainsi à Hank qui l'a manipulé : « You made me think I was in love with someone who never even knew I existed, but I'm just a lonely, loser weirdo, really ?<sup>169</sup> ». La prise de conscience de Manny mêlée à sa déception amoureuse et amicale le ramène à sa condition d'homme et lui fait perdre ses pouvoirs. Il retrouve ainsi une vulnérabilité toute

<sup>167</sup> *Swiss Army Man*, [00:18:36 - 00:20:05].

<sup>168</sup> *Swiss Army Man*, [1:08:36 - 1:09:02].

<sup>169</sup> *Ibid.*

humaine, une sensibilité qui l'éloigne de sa condition d'objet et met alors les deux personnages en péril. C'est quand il réussit à dépasser cet accablement qu'il retrouve peu à peu ses capacités, lorsqu'il prend feu pour éloigner l'ours. Son corps est ainsi un corps hybride, entre subjectivité humaine et réification fonctionnelle, les deux s'influençant mutuellement.

#### L'INSTALLATION D'UN « TROP-PLEIN » POUR LE SPECTATEUR CLASSIQUE

Le comédien n'est pas le seul visé dans cette nouvelle expérience du corps présenté par les Daniels. Le corps du spectateur est aussi mis à contribution pour saisir pleinement le film, par le biais des stimulations sensibles : les sons et les images se choquent, se succèdent, s'entrelacent. Leurs films deviennent des expériences sensibles fortes, saturées d'informations, des expériences dans lesquelles s'installent un « trop-plein » sensible par rapport à d'autres films. Une critique de *EEAEO* sur Twitter commentée ensuite par Daniel Kwan est ainsi révélatrice sur ce point :

« Less is not always more. Sometimes more is more. See EVERYTHING EVERYWHERE ALL AT ONCE. A triumph of the more. The Daniels (@daniels) find meaning in the all-at-onceness of our metamodern existence. In the everything and everywhere », @kogonada [Kogonada], 7:52 PM, 11 avril 2022.

« Thank you for saying this. I've spent most of my career ashamed of the fact that I am a maximalist filmmaker (connected to my, until recently, undiagnosed ADHD). I admired and envied the minimalist masters (like kogonada) but knew I could never have the confidence to do it [...] I'm now realizing there is a place for work like ours, especially in a world where there is too much to process, maybe maximalist art is essential to meeting this moment », @dunkwun [Daniel Kwan], 11:45 PM, 11 avril 2022.

Daniel Kwan se décrit ainsi comme un « maximalist filmmaker<sup>170</sup> » dans un monde qui a besoin de faire face à cette saturation d'informations afin d'initier un processus d'auto-réflexion dans le public. Il explique même dans une interview sur *EEAAO* qu'il s'est limité à suivre les sensations d'Evelyn, notamment à travers le son, afin d'éviter une saturation d'informations, trop forte sinon : « the experience of watching a movie like that would just make you want to throw up, I think, after a while<sup>171</sup> ». Si l'expérience de saturation est poussée à l'extrême dans *EEAAO*, elle reste présente dans leurs autres réalisations. Cette saturation d'informations se traduit chez les Daniels par une esthétique déjantée où règnent explosions et combats physiques, un montage rapide et une caméra toujours mobile mais aussi des jeux de textures sonores et des bruitages comiques, désagréables et familiers. Grâce aux progrès techniques, les Daniels réussissent à «“envelopper” le spectateur de stimuli sensibles qui lui donne à ressentir autant qu'à comprendre l'action qui se déroule devant ses yeux<sup>172</sup> ». Symptomatique des années post-2000, on parle alors de « cinéma immersif », un cinéma qui privilégie les sensations à la captation intellectuelle de la situation. De plus, ils n'hésitent pas à jouer avec des références culturelles collectives provenant d'Internet, de la télévision ou du cinéma, pour créer une complicité avec le spectateur, une sorte de « recognize and enjoy », défini par Laurent Jullier<sup>173</sup>, phénomène du cinéma postmoderne. Les sens et les connaissances du spectateur sont donc exploités pour créer une nouvelle expérience spectatorielle.

#### a. Une saturation visuelle : des effets visuels spectaculaires et signifiants

Pour imiter au mieux le mouvement de la vie, le cinéma filme en 24 images/seconde. Changer cette vitesse, c'est déformer cette durée dite « réelle » et c'est ce que font les effets visuels de ralenti, d'accélééré, d'inversion, de répétition, qui « renvoient donc à une sorte de jeu esthétique qui fait de la temporalité l'équivalent d'une matière étirable ou rétractable à volonté<sup>174</sup> ». En plus d'affecter la physique réelle en jouant avec la plasticité temporelle,

<sup>170</sup> Dans une interview, il précise qu'il sait que le mot n'est pas utilisé dans ce contexte. Il l'utilise seulement parce qu'il s'oppose au minimalisme, et que « it just makes a lot of sense to [him] ». Voir Writers Guild Foundation, *op. cit.*, [00:37:40 - 00:39:10].

<sup>171</sup> Dolby, « Daniels and the Music of Everything Everywhere All at Once Part 2 | Sound + Image Lab », *YouTube*, 21 avril 2022, [00:45:10 - 00:45:15].

<sup>172</sup> Vincent Amiel et José Moure, *op. cit.*, p. 45.

<sup>173</sup> Laurent Jullier, « Des nouvelles du style postmoderne », *Positif* n°605-606, juil-août 2011, p. 1.

<sup>174</sup> Florence De Mèredieu, « Deux temps : un lent, un vite. Ralenti et accéléré dans la danse et le cinématographe », *Vertigo*, vol. s, no. 2, 2005, pp. 33-39.



modifier ces paramètres c'est aussi déranger et étirer les capacités humaines normales puisqu'on alterne le sentiment de détente/tension du spectateur par ce va-et-vient de distension/contraction/inversion du temps. Le regard du spectateur est ainsi saturé d'informations puisque l'image appelle perpétuellement son attention en jouant avec ces jeux de vitesse et de sens.

*i. Ralenti et plans courts dans Interesting Ball et Swiss Army Man*

Dans son article « L'image-ralentie : de la caméra-oeil au bullet-time », Elie During explique que la fonction emphatique du ralenti permet de :

« suggérer la puissance et la vitesse d'un geste, ou [de] magnifier la virtuosité de celui qui l'accomplit [...] [Il peut aussi] intensifier la dimension dramatique ou expressive d'une scène, ou bien en surligner la gravité, la solennité. [...] Dans d'autres cas enfin, il peut remplir une fonction lyrique ou onirique<sup>175</sup>».

Chez les Daniels, le ralenti permet bien souvent de mettre en scène l'insolite, de lui apporter une « virtuosité ». Par exemple, dans *Interesting Ball*, le *broformers*<sup>176</sup>, amalgame absurde d'hommes formant ensemble une structure géante anthropomorphe, après avoir écrasé Abanda (Kourtney Gleason) et avoir été vu par deux policiers, prend la fuite en courant<sup>177</sup>. Son mouvement est alors reproduit au ralenti, accentuant ainsi l'effet dramatique de la scène tout en suggérant son ridicule. Plus tard, le groupe d'hommes formera une chaîne plongeant dans le sable, comme le ferait un dauphin dans l'eau, aussi filmée au ralenti. Mais ces images ralenties sont aussi mises en avant par leur mélange à un montage rapide d'images courtes, comme par exemple des coupes noires fractionnées qui ajoutent de la gravité et un certain suspens à la scène, tout en permettant de faire des *jump cut* sublimant les hommes qui se prennent des balles dans le corps et qui saignent abondamment. Le spectateur alterne ainsi entre contemplation de l'image et immersion forcée quasi-violente dans l'action. Le même phénomène se déroule dans la première séquence de *Swiss Army Man*<sup>178</sup>, lorsqu'Hank quitte

<sup>175</sup> Elie During, « L'image-ralentie : de la caméra-oeil au bullet-time », in Jérôme Game, *Image des corps/corps des images au cinéma*, Lyon, ENS Éditions, 2010, p. 75-6.

<sup>176</sup> Terme utilisé dans le générique du film pour caractériser cet ensemble humain.

<sup>177</sup> *Interesting Ball*, [7:04 - 7:15].

<sup>178</sup> *Swiss Army Man*, [00:00:00 - 00:08:42].

son flot en utilisant Manny comme un bateau propulsé grâce à ses gaz. La scène est absurde mais elle est filmée au ralenti, ce qui lui apporte une certaine solennité puisqu'on suit le regard d'Hank qui se tourne pour voir son destin tragique évité (il essayait de se suicider avant de voir Manny), contemple l'horizon nouveau peuplé d'oiseaux, et lève les yeux au ciel en signe de remerciement. Puis le ralenti donne sens à la vitesse, puisque Hank serre le noeud qui entoure les intestins de Manny pour qu'il accélère, accélération qui sera aussi mise en valeur par le retour à une vitesse d'image normale, une succession de plans plus courts (dix plans en 28 secondes pour la partie ralentie pour onze plans en 13 secondes pour la partie qui accélère [7:37 - 8:19]) et une musique plus rythmée. Ce jeu rapide/lent permet ainsi au spectateur de contempler les scènes absurdes pour replonger ensuite dans l'action dramatique qu'elles établissent.



*Le broformers prend la fuite, poursuivi par les policiers dans Interesting Ball [07:03 - 07:08].*

*ii. La rapidité de l'image et du mouvement dans Pockets et « Don't Stop »*

Dans le clip « Don't Stop » de Foster the People (2011), une jeune femme (Gabourey Sidibe) s'apprête à passer son permis de conduire et, croyant qu'il s'agit de son moniteur, laisse entrer dans la voiture d'auto-école un imposteur qui tente de prendre la fuite après un casse (Mark Foster). Face aux difficultés de la jeune femme à conduire, les deux se battent pour tenir le volant, ce qui attire l'attention de deux policiers (Mark Pontius et Cubbie Fink). Après plusieurs mouvements dangereux, les policiers les poursuivent dans le tout Hollywood. L'imposteur se rend finalement aux policiers et l'apprentie conductrice prend la fuite. Ce clip musical mêle humour et action puisqu'il met en scène un personnage qui ne correspond pas au stéréotype habituel du héros masculin bodybuilder tout en reprenant exactement les codes du film d'action, avec des scènes spectaculaires qui se succèdent en peu de temps. Ainsi, au

moment où les deux fuyards attendent à un feu rouge, la caméra n'arrête pas de bouger, variant incessamment les cadrages par un zoom avant vers les personnages pour établir le suspens : l'imposteur fuit, l'apprentie, elle, n'avance pas. C'est alors que l'imposteur perd patience, la caméra fait un zoom arrière brutal pour cadrer les deux dans la voiture qui commencent à se battre pour le volant. La caméra suit même le mouvement violent de l'imposteur qui pousse l'apprentie vers la droite afin qu'elle lâche prise. S'en suit alors une succession de plans de différentes échelles et angles de vue : des gros plans sur la pédale d'accélérateur et sur une roue qui dévie, une prise de vue subjective sur la route révélant que la voiture ne respecte pas un stop, une plongée vue du ciel des voitures qui se frôlent, un zoom arrière brutal pour voir la voiture au loin s'approchant dangereusement d'un autre panneau stop, ... Quasiment chaque plan présente un événement spectaculaire : un homme qui manque de se faire renverser, une voiture qui en percute une autre, la voiture qui slalome entre des arbres et dont la vitesse est accentuée par la terre qui vole derrière elle, plusieurs dollars qui s'échappent d'une mallette, les voitures qui percutent une barrière puis un caddie et une cabane, ... Le plus petit élément ordinaire crée un mouvement explosif à l'image comme ce gobelet de café jeté par terre par un policier, qui fait même un raccord mouvement avec la voiture des fuyards : il tombe en éclaboussant vers la gauche et juste après la voiture des fuyards fonce dans une barrière en bois en avançant vers la gauche du plan. Cette explosion est même répétée lorsque la voiture des fuyards percute des pots de peinture multicolore. L'image devient pur mouvement, pur spectacle, tout en suivant une trame narrative aux articulations irrationnelles et démesurées : une romance s'établit rapidement entre les deux fuyards, et même une *bromance* entre les deux policiers. De plus, l'apprentie conductrice conduit comme une professionnelle de rallye alors qu'au début du clip elle avait du mal à débrayer.



*Transition explosive du café et de la voiture qui fonce dans une barrière dans « Don't Stop » [01:11 - 01:13].*

Une scène d'action absurde et spectaculaire se déroule aussi dans *Pockets* qui met en scène un duel entre deux hommes dont l'un porte un manteau magique dont les poches sont connectées à toutes les autres poches. La scène de « corps à corps<sup>179</sup> » est aussi faite de plans courts pour l'action, de zooms avant et arrière ultra-rapides renforçant le spectaculaire et le dynamisme de la scène et intensifiant la brutalité des coups échangés par ce nœud de mains et de bras qui entrent et sortent par les poches de l'un et de l'autre pour aller se frapper, s'accrocher, s'étrangler. Les images sont si rapides que le spectateur n'a pas le temps de discerner ni de se rendre compte des mouvements exacts réalisés, même si certains plans restent un peu plus en suspens pour laisser entrevoir les expressions des comédiens. Daniel Kwan explique sur une scène de *EEAAO* : « Our trick is it happened so fast that you can't process it. I think our movies are all about getting past logic and processing and critical thinking and just being like I wanna give you something that is beyond that<sup>180</sup> ». Cet enchaînement confus permet de mêler les éléments absurdes à des genres cinématographiques familiers tel que le film d'action. Le spectacle est alors double : il surprend par les règles installées par le contexte absurde (ici, les poches sont interconnectées) et il saisit visuellement grâce aux codes du film d'action. Tout ceci provoque des sensations fortes chez le spectateur, tout en permettant aux réalisateurs de cacher les « trucs<sup>181</sup> ». Ces scènes d'action jouent ainsi avec les capacités visuelles humaines qui n'arrivent pas à suivre les images et le laissent plutôt face à la saturation visuelle engendrée par l'absurde et le spectaculaire qu'elles provoquent.

### **b. Le jeu sonore dans *Swiss Army Man* et *EEAAO***

La plupart des vidéos des Daniels sont des clips musicaux : ils ont réalisé treize clips pour treize courts-métrages et deux longs métrages. Ils jouent ainsi beaucoup avec la simultanéité de l'image et des effets sonores pour renforcer les effets spectaculaires et l'immersion du spectateur, on parle d'ailleurs d'« effet-clip », pour désigner ce « montage en raccords-mouvements, dont les points tombent sur les temps forts d'une musique au tempo

---

<sup>179</sup> *Pockets*, [01:10 - 01:44].

<sup>180</sup> Vanity Fair, « Michelle Yeoh & The Daniels Break Down 'Everything Everywhere All at Once' Fight Scene | Vanity Fair », *YouTube*, 25 mars 2022, [07:39 - 07:50].

<sup>181</sup> De simples arrêts sur image permettent de voir une silhouette, placée derrière les comédiens, qui passe son bras par une poche trouée, ou encore une fausse main accrochée au bout d'une manche pour permettre au comédien de se frapper lui-même avec son vrai bras caché.

métronomique<sup>182</sup>». Ils ne peuvent donc pas changer la chanson, tout ce qu'ils font c'est adapter l'image à la musique, Daniel Kwan dit: « One of our biggest goals when we approach a new music video is to find a way to make sure that the video... the image that's gonna be attached to the song wouldn't have worked with any other song<sup>183</sup>». Ils expérimentent ainsi plus dans les musiques et les bruitages de leurs longs-métrages, *Swiss Army Man* et *EEAAO*.

### *i. Texture musicale*

La bande sonore de *Swiss Army Man*, composée par Andy Hull and Robert McDowell, membres du groupe Manchester Orchestra, est entièrement chantée *a cappella* par Paul Dano et Daniel Radcliffe et les seuls autres sons et percussions utilisés ont été réalisés avec des éléments trouvables dans une forêt<sup>184</sup>, ce qui concorde avec le thème de l'imagination et de la créativité développé dans le film<sup>185</sup>. Daniel Kwan explique sur le jeu de voix : « we had all vocals and we wanted to see all the different kinds of textures you can get out with just the human body<sup>186</sup>». Le cahier des charges était celui-ci : « Nothing but voices, hitting your body, smacking your face, hitting with sticks and leaves [...] but we don't want to sound like college *a cappella*<sup>187</sup>». Il s'agissait ainsi d'entendre la voix telle qu'elle est, avec ses défauts lorsqu'elle crie ou chante afin de se rapprocher au plus près d'une expérience subjective des personnages isolés. McDowell et Hull ont ainsi composé une bande sonore à la fois intime et phénoménale<sup>188</sup>. Le spectateur est alors « enveloppé » par les deux comédiens : il les voit et il les entend tout au long du film. Il y a même un jeu d'alternance des musiques intradiégétiques et extradiégétiques, comme par exemple au moment où Hank chante afin de pallier sa solitude lorsqu'il est dans une grotte face au corps mort de Manny<sup>189</sup>. Les paroles de cette chanson nommée « Cave Ballad », participent même à la diégèse puisqu'il dit : « Crazy, I'm fucking crazy, maybe, just maybe, I'll make it alone/Rescued, I thought I was rescued, but you're just a dead dude, and I'm gonna die ». Deux reprises de chansons très connues chantées par Daniel Radcliffe, le thème de *Jurassic Park* et la chanson traditionnelle «

<sup>182</sup> Laurent Jullier, « Des nouvelles du style postmoderne », *Positif* n°605-606, juil-août 2011, p. 1.

<sup>183</sup> Zadie, « Daniels - 'Turn Down for What' (By DJ Snake & Lil Jon) », *Vimeo*, 14 mars 2018, [10:20 - 10:31].

<sup>184</sup> Alamo Drafthouse, « SWISS ARMY MAN Q&A with Directors Daniel Scheinert and Daniel Kwan », *YouTube*, 30 juin 2016, [14:42 - 14:58].

<sup>185</sup> Tout au long du film, les personnages font plein de créations à partir de ce qu'ils trouvent dans la forêt (déchets, branches, ...).

<sup>186</sup> Dolby Part 2, *op.cit.*, [00:03:41 - 00:03:47].

<sup>187</sup> Oscars, « Academy Conversations: Swiss Army Man », *YouTube*, 18 juillet 2016, [10:06 - 10:19].

<sup>188</sup> Alamo Drafthouse, *op. cit.*, [14:55 - 14:58].

<sup>189</sup> *Swiss Army Man*, [00:16:02 - 00:17:20].

Cotton-Eyed Joe », sont même utilisées puisqu'elles servent ici de repère à Manny to « remember home<sup>190</sup>». Grâce à un cahier des charges limitant la musique à ce que les personnages ont avec eux dans les bois, la musique dégage une atmosphère singulière, quasi-onirique, qui rapproche le spectateur encore plus des personnages puisque ses sens sont entièrement dirigés vers eux, il partage ses émotions avec eux par le regard et l'ouïe. Daniel Kwan explique : « you want those simple melodies to hit you at your emotional core but these textures to keep it interesting and help pull it away from hallmark movies<sup>191</sup>». Dans *Swiss Army Man*, les Daniels jouent donc avec la voix humaine et cherchent des sonorités innovantes et expérimentales qui permettent d'avoir un rendu original. Mais ils sont allés encore plus loin avec la bande sonore de *EEAAO*, composée par le trio Son Lux. Ici il ne s'agissait plus seulement de jeux de texture avec la voix humaine mais avec toutes sortes d'instruments : le groupe Son Lux a même créé lui-même ses instruments pour la bande sonore, pratique qu'ils réalisent déjà pour leurs compositions personnelles<sup>192</sup>, afin de créer des sonorités originales et sur-mesures pour le film. Ils ont par exemple enregistré des flûtes inspirées des flûtes mayas, fabriquées par André Benjamin, connu sous le nom d'André 3000 et membre du groupe Outkast ; ou encore, enregistré des effets sonores réalisés avec le violon de Hajnal Pivnick en l'enveloppant de papier aluminium ou en utilisant un diapason sur les cordes ; ils ont enregistré une chanson avec Randy Newman et sa célèbre voix ; Ryan Lott, un des membres de Son Lux a même mis de la pâte adhésive et des trombones sur les cordes de son piano pour qu'il sonne différemment<sup>193</sup>. Les Daniels eux-mêmes ont composé certains passages de la bande sonore<sup>194</sup>. Rafiq Bhatia, un autre membre de Son Lux explique :

« it was about finding instantly recognizable melodic ideas, and then contextualizing them instantly with either idiomatic genre, nodding instrumentation, or orchestration, or doing the exact opposite, positing them in a world of sound that feels very strange, very alien, or flirting between sound design and score, where the particular “instruments” involved are not really recognizable instruments<sup>195</sup>».

---

<sup>190</sup> Alamo Drafthouse, *op. cit.*, [16:28 - 16:34].

<sup>191</sup> Dolby Part 2, *op. cit.*, [00:04:11 - 00:04:20].

<sup>192</sup> *Ibid.*, [00:34:24 - 00:34:30].

<sup>193</sup> Dolby Part 2, *op. cit.*, [00:35:26 - 00:37:50].

<sup>194</sup> *Ibid.*, [00:44:19 - 00:44:29].

<sup>195</sup> Jack Giroux, « Everything Everywhere All At Once Composers Son Lux On Their Epic, 49-Track Score [Interview] », *SlashFilm*, 8 avril 2022.

On remarque ainsi tout le travail porté sur la musique, à la fois expérimental et innovant, outil essentiel au cinéma pour immerger le spectateur dans une histoire.

## *ii. Ressentis et bruitages*

Pour *Swiss Army Man*, les Daniels ont dit qu'ils voulaient faire un film où : « the first fart makes you laugh, the last fart makes you cry<sup>196</sup>», ils révèlent par là l'importance du bruitage sur l'émotion du spectateur, comment un son est perçu différemment selon le contexte. Dans les films des Daniels, les bruitages permettent d'exagérer des traits et des mouvements déjà insolites à l'image afin d'immerger pleinement le spectateur dans le film. Par exemple dans *Pockets*, chaque coup donné possède un bruitage, ce qui accentue chaque mouvement et rapproche même le court-métrage d'un cartoon ou d'un animé. *A contrario*, dans *Puppets*, lors des scènes d'action, les bruitages de craquements et d'ouverture de corps donnent au film une sur-réalité puisque les sons semblent trop réels, trop organiques alors que le contexte même est insolite. Dans *Swiss Army Man*, le pénis de Manny, lorsqu'il bouge surnaturellement, fait une sorte de bruissement, comme s'il prenait vie par le son en plus de par l'image et l'association faite entre le bruit d'un insecte et l'image du pénis qui bouge apporte un effet comique. On remarque ainsi que le bruitage peut faire rire, il peut déranger et même faire pleurer. Dans *EEAAO*, les Daniels sont de nouveau allés plus loin encore pour créer cet effet du « tout, partout, tout le temps » qu'implique le film à partir des bruitages : ils ont ainsi mêlé bruit familier et bruit nouveau afin de recréer le sentiment de familiarité mêlé à celui d'étrangeté. Comme l'explique Rafiq Bhatia pour la musique, cela s'applique aussi au bruitage :

« They wanted all these seemingly unrelated things to come together and cohere into something that was unified and had emotional weight. The same way that you hear two seconds of a song and you know who the artist is, they wanted to use that to mark each universe and have it feel like somebody's changing channels on a radio when you're moving through them. It's a lot of combining and building and things spinning out of control, and the noise of the uncertainty in the universe<sup>197</sup>».

<sup>196</sup> BUILD Series, « Paul Dano and Daniel Radcliffe On “Swiss Army Man” | BUILD Series », *YouTube*, 29 juin 2016, [03:06 - 03:11].

<sup>197</sup> Charlie Cooper, « How Son Lux Crafted a Maximalist Soundtrack for ‘Everything Everywhere All at Once’ », *Rolling Stone*, 13 avril 2022.

Ce changement rapide de sons comme un changement de fréquence radio est notamment audible lors de la scène dans le couloir où Evelyn rencontre Jobu Tupaki pour la première fois<sup>198</sup>. Lorsque Jobu Tupaki court vers Evelyn puis s'arrête brusquement, c'est le même son que ferait Bip Bip dans *Bip Bip et Coyote* que l'on entend, puis lorsqu'elle retire sa casquette c'est le son cartoonesque d'un ressort, et enfin lorsqu'elle jette la casquette c'est le son d'un lancer cartoonesque qui tombe dans un amas métallique. Ces bruitages cartoonesques, dissociés du réel de l'image, permettent de montrer que la réalité n'est pas ce qu'elle semble être : le type de bruitage choisi n'appartient pas à l'univers que voit le spectateur. Ce que les Daniels réussissent à faire, c'est mettre ces bruitages familiers dans un environnement étrange et nouveau. C'est ce que Daniel Kwan explique :

« I feel like the balance that we struck was taking some of these really low-fi, simple sci-fi sounds and then mixing it with something that was nostalgic, because sense memory is such an important part of filmmaking I think, you know when you tap into someone's context, for instance when they press the button and it starts to charge we combined the sci-fi/low fi stuff with a sound of a flashbulb charging from a camera [...] so when you combined those two things it feels new and old at the same time and you immediately click into it, because of the familiarity of it<sup>199</sup>».

Le bruitage renforce l'impact émotionnel en se référant à des éléments connus et inconnus. Il peut nous immerger pleinement dans l'histoire et créer cet effet de saturation sonore essentielle au film *EEAAO*. Daniel Kwan explique sur l'ambiance sonore réalisée pour le film:

« It made sense for our film to actually have things kind of ticking you out of it because that's what our character is feeling [...] I think about the scene where she screams and you see her face kind of rapidly shifts through all the universes [...] [the sound] kind of starts from the front and goes to the back. It's really a fun moment where we're using all the tools, the cinematic exhibition experience to push that experience of chaos : visuals are going nuts, the sound is going nuts<sup>200</sup>».

<sup>198</sup> *EEAAO*, [00:53:07 - 1:01:56].

<sup>199</sup> Dolby, *op. cit.*, [00:21:40 - 00:22:33].

<sup>200</sup> Dolby, *op. cit.*, [51:53 - 52:36]



### c. Les genres et les références : complicité avec le spectateur

« Tous les genres, dans ces dernières décennies du siècle, intègrent les films qui les précèdent, les tics de scénario ou de mise en scène qui leur sont associés, et parfois même les acteurs ou actrices qui en sont représentatifs<sup>201</sup>». Les films, décrits parfois comme « postmodernes<sup>202</sup>» se nourrissent d'un univers référentiel connu universellement, entretenu par Internet et la télévision. Véritables jeux sur les codes représentatifs installés depuis des années, que ce soit dans les costumes, les gestes, les situations ou les émotions, les films « postmodernes » ont cette *conscience de venir après*<sup>203</sup> puisqu'ils sont comme contaminés d'images, ils sont des images citations<sup>204</sup> qui jouent avec le conscient et l'inconscient collectif. Ils permettent en fait de changer le statut du spectateur, qui n'est plus passif dans sa réception de l'image, au contraire, puisqu'il participe activement à la création du sens du film par la reconnaissance des références et des genres. Cette reconnaissance joue donc avec la suspension consentie de l'incrédulité du spectateur, puisqu'elle permet au spectateur de devenir complice du jeu cinématographique en cours. Daniel Scheinert parle même d'un « langage » de la référence<sup>205</sup>: « C'est le langage que nous parlons, avec lequel nous nous connectons aux autres, comme un vocabulaire commun. Revendiquer honnêtement [c]es références est plus amusant que d'essayer de les cacher<sup>206</sup>». Ils usent par exemple du langage d'Internet en mettant en scène des danses devenues célèbres sur la toile comme par exemple le *jerk*, le *footwork*, ou le *dab* dans « Turn Down for What<sup>207</sup>». Mais le film des Daniels le plus représentatif de cette nouvelle « esthétique » mêlant les genres et les références est *Everything Everywhere All at Once*.

---

<sup>201</sup> Vincent Amiel et José Moure, *op. cit.*, p. 470.

<sup>202</sup> Laurent Jullier, *L'Écran post-moderne. Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris, L'Harmattan, 1997, *passim*.

<sup>203</sup> Laurent Jullier, « Des nouvelles du style postmoderne », *Positif* n°605-606, juil-août 2011, p. 1.

<sup>204</sup> Vincent Amiel et José Moure, *op. cit.*, p. 159.

<sup>205</sup> Des acteurs et actrices comme Waymond Lee (*Interesting Ball*, « Houdini »), Sunita Mani (« Commotion », « Turn Down for What ») et Tallie Medel (« Cry Like a Ghost »), reviennent fréquemment dans les productions des Daniels, eux-mêmes se mettant régulièrement en scène dans leurs films. Tous apparaissent par exemple dans *EEAAO*, comme si les deux réalisateurs faisaient des références à leur propre univers cinématographique dans un film sur le multivers.

<sup>206</sup> Léa André-Sarreau, « Entretien avec Daniel Scheinert, co-réalisateur du jouissif 'Everything Everywhere All at Once' », *Trois couleurs*, 7 juil. 2022, [interview transcrite en français].

<sup>207</sup> Zadie, « Daniels - 'Turn Down for What' (By DJ Snake & Lil Jon) », *Vimeo*, 14 mars 2018, [02:31 - 02:57].

*i. Pastiches et parodies dans EEAAO*

*Everything Everywhere All at Once* est une vraie mine de références. L'idée de départ vient d'ailleurs de la volonté de Daniel Kwan de faire un film mélangeant *Fight Club* de David Fincher (1999)<sup>208</sup> et *Matrix* des soeurs Wachowski (1999)<sup>209</sup>. Les deux réalisateurs voulaient rendre hommage à leurs films préférés<sup>210</sup> et ça se voit visuellement. Ainsi certains univers de *EEAAO* sont filmés « à la manière de », comme c'est le cas par exemple dans celui où Evelyn est une star de film d'action, qui est un pastiche de Wong Kar-Wai : la scène de kung-fu avec le maître et le cookie fait allusion à une scène de *The Grandmaster* (2013). De manière plus reconnaissable, la scène dans la rue hongkongaise filmant un dialogue entre Waymond (Ke Huy Quan) et Evelyn sur ce qu'aurait été leur vie s'ils l'avaient passée ensemble, est un pastiche mélangeant *In the Mood for Love* (2000) et *Chungking Express* (1994), ceci par la composition des plans, l'obsession des couleurs primaires, la technique du *step printing* qui accélère tout en ralentissant l'image et détache les protagonistes des figurants en mouvements, le décor hongkongais et la langue parlée, et même la diégèse elle-même puisque les deux protagonistes sont troublés par leur amour impossible. Une autre référence est celle à *Carol* de Todd Haynes (2015), un mélodrame sentimental racontant l'histoire de deux femmes dont l'amour est impossible. L'univers des humains à doigts saucisses en est une parodie, par les couleurs pastels de l'image, les coupes de cheveux des personnages et leur proximité. D'ailleurs, la séquence d'explication du début de cette branche absurde d'humains à mains hot-dog<sup>211</sup>, est aussi une parodie du début de *2001: A Space Odyssey* (1968) de Stanley Kubrick. La version des Daniels utilise une version grotesque de « Also sprach Zarathustra » de Richard Strauss et c'est un singe (interprété par Daniel Scheinert<sup>212</sup>) à mains hot-dog qui tue le dernier singe à mains normales, effaçant ainsi la lignée des humains que nous connaissons. L'univers de *Matrix* est quant à lui reconnaissable dans la scène où Evelyn arrête les balles qui lui sont tirées dessus<sup>213</sup>, mais aussi dans des éléments scénaristiques comme l'idée d'une personne lambda désignée par une figure de mentor afin de sauver le monde, ou encore la possibilité de pouvoir télécharger de nouvelles

<sup>208</sup> Le dernier plan de leur court-métrage *Pockets*, sorti onze ans avant *EEAAO*, était déjà une référence à *Fight Club*, puisqu'il montre un couple de dos, observant de nuit des immeubles qui explosent.

<sup>209</sup> Pathé France, « L'INTERVIEW - Daniel Scheinert pour EVERYTHING EVERYWHERE ALL AT ONCE », *YouTube*, 31 août 2022, [0:28 - 0:38].

<sup>210</sup> *Ibid.*

<sup>211</sup> *EEAAO*, [00:58:23 - 00:58:43].

<sup>212</sup> Tasha Robinson, « The best Easter egg in Everything Everywhere All At Once is a secret director's cameo », *Polygon*, 9 avril 2022.

<sup>213</sup> *EEAAO*, [01:53:36 - 01:54:19].

capacités par un tiers moyen. Même la musique « Plug Fight » est une allusion à l'univers<sup>214</sup>. Enfin, *Ratatouille* de Brad Bird (2007) est parodié par le remplacement du rat par un raton-laveur dans l'univers où Evelyn est une cheffe *hibachi*. Avec toutes ces références reconnaissables par un public averti, le film devient auto-réflexif, il fait référence à des images ce qui crée une hyperréalité<sup>215</sup>, un monde de purs signes, qui n'existe pas, qui ne renvoie qu'à lui-même. Par ce biais, les Daniels réutilisent la matière symbolique et culturelle associée à ces films et réussissent à créer quelque chose de nouveau.

## ii. Créer un nouveau genre avec EEAAO

Par le développement d'univers parallèles, Daniel Scheinert et Daniel Kwan jouent avec les genres : chacune des vies d'Evelyn est associée à un genre, puisque associée à une autre histoire. Ainsi, le premier univers présenté, celui de la réalité de l'Evelyn que nous suivons, se conforme aux conventions du drame familial dans lequel une femme suit le cours de sa vie banale : elle tient une laverie, a des problèmes de taxes et va fêter le Nouvel An lunaire avec ses proches. Son appartement en désordre, rempli, témoigne d'une vie commune chargée d'histoires du quotidien. Cet univers a une teinte orange-bleue aujourd'hui quasi-conventionnelle dans les films hollywoodiens<sup>216</sup> et son format d'image est tout aussi standard puisque c'est le 1,85:1, connu sous le nom de « standard américain<sup>217</sup>». Lorsque Evelyn *verse jump* pour la première fois, c'est-à-dire « saute » dans un autre univers, elle fait face à ses souvenirs. Ces *flashbacks* sont au format 1,33:1 (ou 4/3), adopté dès les années 1920 dans le cinéma muet puis à la télévision dans les années 1950<sup>218</sup>, c'est donc un format associé au passé pour le spectateur d'aujourd'hui. Les images ont aussi du grain et des couleurs pastels, accentuant l'idée d'une image du passé, à plus basse résolution. Lorsque la scène de combat d'arts martiaux de Waymond Alpha démarre<sup>219</sup>, le format d'image passe visiblement en 2,39:1 et souligne ainsi la mise en place de l'action. Ce format signifiera alors visuellement tout au long du film chaque scène ou séquence d'action. Il n'y a pas que le format qui signifie visuellement le genre et le type d'histoire. En effet, chaque univers possède ses propres codes visuels, ce qui accentue l'effet labyrinthique produit par le *verse*

<sup>214</sup> Owen Danoff, « Son Lux Interview: Everything Everywhere All At Once », *Screen Rant*, 14 avril 2022.

<sup>215</sup> Voir sur ce point le travail de Jean Baudrillard.

<sup>216</sup> « Théorie : Pourquoi tous les films ont l'air orange et bleu », *Clique*, 30 janvier 2015.

<sup>217</sup> « Les différents formats d'image au cinéma », *CNC*, 4 janvier 2021.

<sup>218</sup> *Ibid.*

<sup>219</sup> *EEAAO*, [00:28:47 - 00:28:57].

*jumping* et suggère l'étendue infinie des multiples univers. Les vêtements (de la robe traditionnelle chinoise au gadget futuriste, en passant par la tenue country au simple gilet beige), les décors (de l'intimité d'une chambre ou d'une ruelle à l'exposition d'un tapis rouge ou d'un restaurant) et les couleurs (du blanc christique aux ombres apocalyptiques), font passer le spectateur de la science-fiction, au drame romantique, au film d'arts martiaux, au cartoon, au documentaire, au slasher... Le casting lui-même est associé à des genres, comme Michelle Yeoh, célèbre pour des films d'arts martiaux comme *Yes, Madam* (1985) et *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (2000) et Jamie Lee Curtis, connue en tant que "scream queen" dans de nombreux films d'horreur notamment pour la franchise *Halloween* qui joue ici le rôle de Deirdre dont les scènes de combat se rapprochent du genre horrifique. Cet assemblage et ré-appropriation des genres, faisant partie de notre bibliothèque collective inconsciente d'images, permet de créer une nouvelle histoire et un « genre des genres », un *surgenre* qui contiendrait tous les autres. L'effet rendu est celui d'une abondance, d'un « trop-plein », comme l'illustrent parfaitement les séquences où Evelyn se connecte avec ses autres *moi*, par exemple à la séquence [01:39:05 - 01:39:38] qui expose une succession ultra-rapide de portraits d'elle photoshopés, de divers univers, accentuée par des jeux de lumières colorées stroboscopiques et un jeu sonore de mixage incohérent, hypnotique, en rupture et en inversion qui déboussolent le spectateur. L'intention du duo n'est pas de suivre les conventions d'un genre, mais de créer quelque chose de nouveau, comme Daniel Kwan l'expliquait déjà en 2016 dans une interview pour *Swiss Army Man* :

« we didn't want to mashup genres we wanted to destroy genres, we didn't want to have a genre, we wanted to be a completely new word or emotion that the audience would have to find their own definition for it<sup>220</sup>».

Ils créent alors un film frankenstein, un film composite riche qui mêle des tons aussi différents que le serait un simple *scroll* sur Internet<sup>221</sup>.

---

<sup>220</sup> The GATE, « Daniels on Swiss Army Man », *YouTube*, 29 septembre 2016, [06:30 - 06:42].

<sup>221</sup> Daniel Kwan dit sur *EEAAO* : « We are constantly experiencing comedy and tragedy and confusion and anger all at once. It's very much like you scroll through your social media feed and people are talking about someone passing away right next to someone showing a weird video of a cat dancing. That's the mix of tones you get here ». Voir David Fear, « Twerking, Time Warps and Tenacious D: A Viewer's Guide to the Daniels », *Rolling Stones*, 23 mars 2022.

Ainsi les Daniels explorent les terrains de la sensation. Ils développent dans leurs films ce que j'appelle une cinématographie de l'excès, c'est-à-dire une cinématographie qui met en scène des corps de comédiens désarticulés, quasiment violentés par les effets visuels et par leur propre chorégraphie et qui se montrent alors à la fois dans une grande vulnérabilité et dans une prise de pouvoir par le fait même de s'exposer, d'être présent et présenté à l'image. Le corps du spectateur est aussi mis à contribution puisque l'image montrée est une image mouvante, d'où abondent des effets spectaculaires comme des explosions, c'est aussi une image fractionnée par le montage, qui joue avec les jeux de vitesse et les jeux sonores afin d'immerger pleinement le spectateur dans la narration cinématographique. Le spectateur est alors actif par la participation de ses sens mais aussi de ses connaissances par les références. Les corps regardants et regardés sont donc ramenés à la sensation, à leurs sens, et sont placés au centre de l'entreprise filmique des Daniels.

### III - UN SENS PERSONNEL FACE AU CHAOS DU MONDE

Dans une interview, Daniel Scheinert explique qu'il a l'impression de toujours raconter la même blague : « “to make something good and then ruin it”, to suck an audience in and then – fart joke, as opposed to “this is a comedy from the very beginning”<sup>222</sup> ». Si les Daniels sont en rupture avec les codes cinématographiques habituels, ils veulent aussi donner du sens à ces ruptures ; sur ce sujet, Daniel Scheinert explique déjà : « that’s interesting to break something, but then can you make it mean something after that ?<sup>223</sup> ». Donner du sens aux ruptures absurdes qu'ils mettent en place, voilà donc un autre défi des Daniels.

En affirmant l'infinité du monde et ainsi l'infinité des possibles, les films des Daniels mettent en avant le chaos dans lequel nous vivons, le néant. Pour illustrer cette idée, il suffit de regarder *Interesting Ball* qui met en place cinq récits dans lesquels se déroulent plusieurs situations absurdes : un homme est absorbé dans les fesses de son ami, un frigo s'échappe en courant, un ballon a des relations sexuelles avec une femme et un groupe d'hommes forment ensemble une sorte de géant-tueur. Pourtant, par le discours de Waymond Lee, le spectateur comprend que toutes ces idées farfelues remettent en fait en question la subjectivité de l'expérience humaine et le fait que face à un univers infini, l'homme n'a pas accès au sens de tout ce qu'il voit. Il dit ainsi : « People see weird things happen every day. And we are all left to wonder about the significance of these anomalies<sup>224</sup> ». L'homme est seul face au « silence déraisonnable du monde<sup>225</sup> » et il doit s'attacher à trouver ce qui a du sens pour lui. C'est ce que mettent les existentialistes en avant : la vacuité « est révélatrice de l'existence comme donnée brute que rien ne détermine *a priori*, si bien que le sens, jamais donné, est toujours à construire<sup>226</sup> ». Les Daniels poussent alors leur public à réfléchir sur la condition humaine, à dépasser la crise du sujet moderne et la condition nihiliste. Ils poétisent le réel par la mise en place de situations absurdes et nous poussent à y trouver un sens personnel, visible par exemple dans les diverses analyses et interprétations réalisées sur leurs films par une multitude d'individus : chacun trouve un sens dans l'absurde, le fait même d'y chercher un sens est révélateur d'une volonté de dépassement de cette réalité d'un monde dépourvu de finalité. Et même si d'autres spectateurs ne cherchent pas plus loin que l'image, le simple fait

<sup>222</sup> Submarine Channel, « Profile: Music video directors Daniels », *YouTube*, 22 mars 2013, [02:07 - 02:19].

<sup>223</sup> *Ibid.*, [03:33 - 03:35]

<sup>224</sup> *Interesting Ball*, [09:19 - 09:39].

<sup>225</sup> Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe : essai sur l'absurde*, Paris, Gallimard, 1990, p. 44-5.

<sup>226</sup> Vincent Amiel et Pascal Couté, *Formes et obsessions du cinéma américain contemporain : 1980-2000*, Paris, Klincksieck, 2003, p. 111.

de faire face à ces situations absurdes et d'être confronté à l'infinité des possibles et donc à la vacuité du monde, leur permet de prendre conscience de l'absence de sens de l'existence. C'est comme si la vacuité représentait « la plénitude du monde et du rapport à celui-ci<sup>227</sup>». C'est d'ailleurs à partir de *Interesting Ball* que les Daniels se rendent compte « that we could combine really sincere ideas with extremely stupid ones<sup>228</sup>».

## QUAND L'ABSURDE FAIT SYSTÈME

L'absurde peut être défini comme quelque chose qui est dépourvu de sens ou de logique, qui ne suit pas les normes ou les attentes habituelles. Toutefois, l'absurde n'a pas pour objectif d'aboutir à un objet totalement abstrait, mais « à un système dont la cohérence ne repose pas essentiellement sur les contenus narratifs manifestes de la diégèse<sup>229</sup>». Il s'agit de montrer « l'antichambre de la représentation<sup>230</sup>» afin de défier nos représentations traditionnelles de sens, de but et de rationalité qui soutiennent nos existences humaines pour nous encourager à embrasser cette incertitude et cette ambiguïté de l'existence. Daniel Kwan explique : « Make it confusing but at the same time there's still a inner logic to all of it<sup>231</sup>». Dans cette perspective, l'absurde devient signifiant dans la mesure où il permet de remettre en question les normes et les dogmes établis, ouvrant ainsi la voie à de nouvelles possibilités d'interprétation et de compréhension du monde. L'absurde devient un moyen de transcender les limites imposées par la raison et d'accéder à une forme de vérité plus profonde et subjective. Ainsi, dans *EEAAO*, Alpha Waymond révèle ce paradoxe à Evelyn à propos des actions qu'elle doit réaliser pour acquérir de nouvelles capacités : « The less sense it makes, the better<sup>232</sup>». Moins la situation créée semble avoir de sens, plus sa finalité nous est utile. Puisque le sentiment d'absence de sens et de vide « [est] lié à une subjectivité en crise qui ne trouve plus dans l'existence ses repères d'antan », il s'agit de créer une nouvelle vérité, seulement accessible par la création de situations absurdes.

<sup>227</sup> Vincent Amiel et Pascal Couté, *op. cit.*, p. 111.

<sup>228</sup> Film Independent, « How the DANIELS pulled off EVERYTHING EVERYWHERE ALL AT ONCE | 2022 Film Independent Forum », *YouTube*, 17 novembre 2022, [25:28 - 25:36].

<sup>229</sup> David Boucher, « La malédiction d'Ixion: essai sur l'esthétique de l'absurde au théâtre et au cinéma », Montréal, Université de Montréal, 2005, p. 13.

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>231</sup> Submarine Channel, *op. cit.*, [02:56 - 03:03].

<sup>232</sup> *EEAAO*, [00:41:41 - 00:41:43].

### a. Développement interne de l'absurde

Le cinéma et le théâtre de l'absurde visent à « réconcilier le spectateur avec sa propre situation chancelante dans le monde<sup>233</sup> ». « Loin de renvoyer à un pur babélisme, il s'agit d'une méthodologie esthétique liée à un regard parodique posé alternativement sur un catabolisme sociohistorique et une négativité anthroposophique, lesquels rendent compte du non-sens<sup>234</sup> ». Chaque univers, chaque situation créée par les Daniels repose sur une suite de règles cohérentes qui permet d'apporter de la rationalité à l'irrationnel. Chaque situation est ramenée à son rapport à la réalité, à des problématiques que le spectateur connaît, ce qui le rapproche émotionnellement des personnages et lui permet de s'y retrouver.

#### i. Les règles de cohérence internes

Tout le travail des Daniels repose sur la suspension consentie de l'incrédulité du spectateur : celui-ci accepte de faire face à des situations absurdes, il met de côté son scepticisme. Pour aider le spectateur, les Daniels mettent en place des règles cohérentes dans l'univers absurde. Par exemple, *Pockets* met en scène deux hommes qui se battent, dont l'un porte un manteau magique avec de multiples poches connectées aux poches du reste du monde. Ainsi, lorsque les deux se battent, c'est en passant leurs mains dans leurs poches pour accéder à celles de l'autre et donc pour pouvoir se frapper. Le spectateur comprend donc que toutes les poches sont reliées et accepte ce fait. Ainsi, lorsque le personnage joué par Daniel Scheinert mange un « Heat Pocket », sorte de calzone en sachet à réchauffer au micro-ondes, le personnage joué par Billy Chew passe son bras dans cette nouvelle « poche » pour frapper l'autre de l'intérieur<sup>235</sup>. Même si la situation en elle-même est absurde, elle suit la logique interne établie dès le début du court-métrage. Dans « When the Night Falls » de Chromeo, un duo de rockeurs « imprègnent » des femmes en jouant leur morceau. Ils se font alors poursuivre par une foule de femmes enceintes tombées sous leur charme<sup>236</sup>. Le processus d'imprégnation est violent puisque les femmes sont projetées en arrière à cause de la puissance des accords musicaux. Les musiciens utilisent alors cette puissance pour repousser certaines femmes au loin et pouvoir s'enfuir. Pour se défendre, ils rendent aussi une femme

<sup>233</sup> David Boucher, *op. cit.*, p. 7.

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>235</sup> *Pockets*, [02:23 - 02:32].

<sup>236</sup> Au sens d'ensorcellement et d'attraction physique.



enceinte entre deux voitures afin de bloquer une partie de la foule qui les poursuit<sup>237</sup>. De nouveau, l'idée absurde centrale suit une certaine cohérence qui permet aux personnages d'évoluer dans l'univers créé. Les Daniels inventent ainsi des mondes régis par leurs propres règles. Et même si dans *EEAAO*, les règles ne sont pas pleinement cohérentes, le spectateur ne s'en aperçoit pas tant que ça. En effet au début, les personnages doivent réaliser des actions bien précises afin de pouvoir accéder à un univers précis : Waymond doit se couper entre les doigts avec une feuille de papier afin de récupérer les capacités de son *persona* gymnaste<sup>238</sup>. Mais au bout d'un moment, il suffit à Evelyn de réaliser des actions absurdes pour accéder à des capacités utiles : alors qu'elle n'est pas censée connaître dans quelle version d'elle-même elle atterrira, elle renifle une mouche afin de retrouver sa version d'elle-même douée en arts martiaux<sup>239</sup>. De plus, ce qui compte normalement pour accéder à d'autres capacités, c'est l'impulsion initiale : Evelyn mange une figurine de grenouille<sup>240</sup> et acquiert les capacités de sa version *sign spinner*<sup>241</sup>, mais elle ne fait pas cette action en continu. Pourtant, lors de la scène de combat avec les deux agresseurs (Andy Le et Brian Le) qui ont inséré des objets dans leur fondement, ceux-ci gardent les objets dans leur derrière et perdent leurs capacités dès l'instant où Evelyn leur retire, ce qui n'est pas en accord avec les règles établies jusqu'ici. Mais ces changements apportent en fait du rythme et des scènes comiques et spectaculaires : ici cette scène spectaculaire au ralenti d'Evelyn qui leur retire les objets<sup>242</sup>. C'est d'ailleurs ce que fait remarquer la chaîne YouTube CinemaSins<sup>243</sup>, une chaîne qui cherche les incohérences et les ambiguïtés des films<sup>244</sup>.

---

<sup>237</sup> « When the Night Falls », [02:11 - 02:14].

<sup>238</sup> *EEAAO*, [00:38:38 - 00:39:33].

<sup>239</sup> *EEAAO*, [01:21:10 - 01:21:30].

<sup>240</sup> *EEAAO*, [01:13:58 - 01:14:20].

<sup>241</sup> Il n'existe pas de traduction française pour ce travail qui consiste à faire de la publicité pour une entreprise en remuant à un carrefour une pancarte à son effigie afin d'attirer le regard des automobilistes.

<sup>242</sup> *EEAAO*, [01:20:34 - 01:20:54].

<sup>243</sup> CinemaSins, « Everything Everywhere Wrong With Everything Everywhere All at Once All At Once », *YouTube*, 29 décembre 2022, [21:30 - 21:40].

<sup>244</sup> Les Daniels en parlent dans une interview et précisent : « We like to leave things in for them. We want our CinemaSins to be very long ». La vidéo de CinemaSins sur *EEAAO* est longue en effet, puisqu'elle dure 42 minutes. Voir Entertainment Weekly, « 'Everything Everywhere All at Once' Cast On Their New Genre-Bending Movie | Around the Table », *YouTube*, 25 mars 2022, [21:30 - 21:41].

ii. *La trajectoire des personnages dans Interesting Ball, Swiss Army Man et EEAAO*

Chez les Daniels, l'absurde permet aux personnages de s'accomplir, c'est-à-dire de trouver qui ils sont, de trouver leur place dans le monde. Par exemple, dans *Interesting Ball*, Bucky Rotch accepte la mort de son mari, « [she] love[s] him so [she] let[s] him go<sup>245</sup> » ; Ashley accepte sa séparation avec Abanda et remplace cet amour contrarié par une très forte amitié ; les Daniels acceptent leur situation de l'un dans les fesses de l'autre, puisque Scheinert dit, alors qu'il disparaît peu à peu : « Dan you remember when we used to joke about drinking Kool-Aid 'cause I didn't want to die first and you didn't want to die first ? Maybe this way I'll always be a part of you. This is... this is perfect<sup>246</sup> ». La situation absurde prend sens dans l'existence des personnages. C'est aussi le cas dans *Swiss Army Man*, qui montre un processus de collaboration entre deux individus qui apprennent à retrouver leur place dans la société : c'est l'histoire d'un homme suicidaire qui a perdu le contact avec l'extérieur « [who] must convince a corpse that life is worth living<sup>247</sup> ». Et c'est dans leur amitié que chacun trouve un sens à sa vie. Toutes les situations absurdes leur permettent en fait de vivre des aventures, de se rapprocher, et de compter l'un sur l'autre. Jamie Lee Curtis résume ainsi *EEAAO* :

« It is a crazy context and it is a multiverse movie and it is wacky and there's a lot going on, but at the center of it is [...] a family of people trying to figure out how to get along and how to accept each other, and if that isn't the common link to every human being in the world... and that's the beauty of the movie<sup>248</sup> ».

Dès le début du film, Evelyn est déchirée entre plusieurs mondes parallèles : elle parle une langue différente avec chacun : en mandarin avec Waymond, en anglais avec sa fille et les clients de la laverie, en cantonais avec son père et elle tente de comprendre le langage fiscal qui lui est impénétrable<sup>249</sup>. Dès le début, elle s'occupe des clients de la laverie, d'organiser ses papiers, de faire le repas et de préparer le réveil de son père. Aussi, elle cherche

<sup>245</sup> Le « him » étant incarné à la fois par son frigo et par son mari. Voir *Interesting Ball* [10:38 - 10:42].

<sup>246</sup> *Interesting Ball*, [09:32 - 09:44].

<sup>247</sup> The GATE, « Daniels on Swiss Army Man », *YouTube*, 29 septembre 2016, [05:49 - 05:52].

<sup>248</sup> Entertainment Weekly, *op. cit.*, [08:37 - 09:02].

<sup>249</sup> Evelyn dit à Deirdre après qu'elle l'a menacée de lui faire payer une amende pour « gross negligence » : « You're always trying to confuse us with these big words ». Voir *EEAAO*, [00:21:12 - 00:21:32].

visiblement à s'échapper de sa condition comme le prouvent ses multiples hobbies qui indiquent qu'elle aimerait être chanteuse, romancière, cheffe ou professeure<sup>250</sup>. Elle n'a donc pas trouvé de sens concret à son existence. Sa vie est fragmentée comme le représente le moniteur des caméras de sécurité de sa laverie<sup>251</sup>. C'est d'ailleurs à ce moment où Evelyn critique Waymond : « but your father, I wonder how he would have survived without me<sup>252</sup>», elle le critiquera même plus méchamment plus tard : « My silly husband, probably making things worse<sup>253</sup>». Mais elle se rend peu à peu compte qu'elle a aussi besoin de lui. Evelyn ne fait pas non plus attention à sa fille, à son mal-être et à son besoin de dire à son grand-père qu'elle est homosexuelle. Son salut vient alors lorsqu'elle restaure le lien qui l'unit à ses proches, en parlant à Gong Gong et en prenant le temps de regarder et d'embrasser sa fille et son mari à la fin du film. Elle trouve enfin un sens à sa vie, elle s'accomplit, tout ça grâce aux situations absurdes et au contexte maximaliste dans lesquels elle a été plongée tout au long du film.

### **b. La réflexion post-visionnage**

De nombreuses personnes cherchent un sens face aux situations absurdes créées par les Daniels. Alors que ces idées ont parfois de vrais appuis scientifiques, d'autres ne sont que le résultat de la volonté de mettre à l'écran une idée stupide qui prend alors étonnamment sens lors de sa réalisation. Les Daniels disent eux-mêmes sur la situation du « butt-sucker » de *Interesting Ball* :

« We just had the dumb idea of a prank going wrong and one of the guys would be sucked up the other guy's butt. Really stupid, but for some reason we thought that would be worthy of our time. We unpacked and it actually became a really fun image and metaphor for friendship<sup>254</sup>».

Mais le sens voulu par les Daniels n'est pas toujours complètement en accord face à celui des spectateurs, qui trouvent alors d'autres sens qui leur parlent. Il suffit en effet de regarder les

---

<sup>250</sup> *EEAAO*, [00:16:57 - 00:17:45].

<sup>251</sup> *Ibid.*, [00:07:32 - 00:08:01].

<sup>252</sup> *Ibid.*, [00:08:04 - 00:08:10].

<sup>253</sup> *Ibid.*, [01:43:12 - 01:43:17].

<sup>254</sup> Jon Fusco, « 'Bad Ideas No One Else Wants to Make' : Meet « Swiss Army Man » Co-Directors DANIELS », *No Film School*, 1 juillet 2016.

commentaires sous leurs clips vidéos ou des critiques de leurs films pour voir que des sens personnels se dégagent du chaos créé par le duo. Le plus intéressant est sûrement de voir la multitude d'interprétations qui diffèrent les unes des autres et parfois même les surinterprétations par rapport à la volonté initiale des réalisateurs. Mais peut-on vraiment parler de surinterprétations face à des films qui promeuvent l'infinité des possibles ?

*i. Le potentiel philosophique des idées des Daniels*

Les Daniels résumant ainsi leur processus créatif : « It starts with an idea that feels impossible, but still has a lot of philosophical and aesthetic meat to it<sup>255</sup> ». Ils décrivent avec une certaine dérision *Swiss Army Man* comme : « an existential fart drama (laughs)<sup>256</sup> » dans lequel pour Hank : « Every fart is a reminder of his own mortality, one day he's gonna decompose just like this dead body<sup>257</sup> ». Daniel Scheinert précise même : « there was never a point when we were like : “a farting corpse, that's a feature”<sup>258</sup> ». Le film traite de l'isolement, de l'aliénation des personnages dans une société à laquelle ils se sentent étrangers et marginaux. Daniel Kwan développe sa propre réflexion :

« it's about what are the things that we hold inside of ourselves and we bottle up and allow to take over and... creating neurosis, when we should be finding healthy ways to open up and let them out and find a way to be a functioning human being in the society that doesn't have to hide from everything and everyone. So it kind of felt natural for the story, for us, to treat the farts that way, which is... this is a crazy conversation we're having<sup>259</sup> ».

Dans cette interview, Daniel Kwan ne cache pas l'étrange décalage que peuvent provoquer les idées absurdes mises en place, et pourtant il développe une idée intéressante. Sur *EEAAO*, il explique :

---

<sup>255</sup> Jon Fusco, *op. cit.*

<sup>256</sup> Phil Brown, « AN INTERVIEW WITH SWISS ARMY MAN'S THE DANIELS », *CGM Backlot Magazine*, 1 juillet 2016.

<sup>257</sup> The GATE, *op. cit.*, [02:49 - 02:56]

<sup>258</sup> *Ibid.*, [05:52 - 05:57].

<sup>259</sup> *Ibid.*, [03:56 - 04:32].

« [it] start[s] with something that people can just invest in, as opposed to just a farting corpse from square one. From that accessible place, try to go and explore some of these philosophical, crazy, weird, absurd things that are a reflection of our worldview, and says something generational divides and just how hard it is for people to understand each other<sup>260</sup>».

Il précise dans une autre interview : « it's about finding each other in a very noisy world<sup>261</sup>». Les réflexions philosophiques que le duo cherche à créer reposent aussi parfois sur des théories scientifiques. C'est ce qu'ils montrent par exemple en créant le « Everything Bagel » dans *EEAAO*, en plaçant *tout* dans un aliment aussi ordinaire et pourtant significatif : du point de vue scientifique, Daniel Kwan explique :

« There's a scientific calculation you can do for any object in the universe called a Schwarzschild radius, an object that when you compress it down to that radius becomes a black hole. It becomes a singularity and it's hypothetical. But the idea is, at a certain density, anything will become a black hole. So everyone has their Schwarzschild radius. Wouldn't it be funny if she did that to an everything bagel ? Because this movie is about everything<sup>262</sup>».

De plus, certaines théories scientifiques proposent l'idée que l'univers serait en forme de tore en trois dimensions<sup>263</sup>, soit en forme de bagel... *an* « Everything Bagel » qui contiendrait tout ce que l'on connaît. Le bagel, c'est une énigme existentielle et scientifique, ce n'est donc pas seulement ce que l'on pourrait considérer comme un pur objet de l'absurde.

---

<sup>260</sup> David Fear, « Twerking, Time Warps and Tenacious D: A Viewer's Guide to the Daniels », *Rolling Stones*, 23 mars 2022.

<sup>261</sup> Hoai-Tran Bui, « The Daniels Know That Being On The Internet Is Like Everything Everywhere All At Once [Interview] », *SlashFilm*, 24 mars 2022.

<sup>262</sup> Chris Lee, « The Everything Bagel of Influences Behind Everything Everywhere All at Once », *Vulture*, 13 avril 2022.

<sup>263</sup> Zeeya Merali, « Doughnut-shaped Universe bites back », *Nature*, 2008.

ii. *Les avis et les commentaires : multiplicité d'interprétations*

Nous avons vu précédemment<sup>264</sup> qu'avec le clip vidéo « Turn Down for What », les Daniels avaient involontairement été en rupture avec la représentation habituelle du protagoniste masculin asiatique en le libérant sexuellement. Cette interprétation faite par des spectateurs du clip est aussi révélatrice de la différence de sens que chacun observe en voyant une œuvre. Par exemple, Daniel Scheinert explique sur le clip « Tongues » :

« some people have brought up the fact that it is kind of a critique of how much nudity is in some alt music videos. There was definitely a part of that that we thought was funny, but at the core it was just like : “oh it’s funny if rednecks shoot clothes onto naked hippies”<sup>265</sup>».

On remarque ici que la ligne est faible entre l'idée humoristique originale et l'envie de créer du sens par rapport à ces idées. Sur le clip « Cry Like a Ghost », une utilisatrice de YouTube donne son point de vue :

« I perceive this now as a girl who had a difficult time finding her identity, longing for connection, happiness, & warmth but not knowing where to find it or herself, so she just keeps spinning & running out of control until she couldn't run any further & had to go back home to herself<sup>266</sup>».

Une autre : « My interpretation of this song is that it's about isolation. To me the woman in the video keeps trying to connect with others and forge relationships, both romantic and platonic, but she always seems to fail and is left lonely and heartbroken<sup>267</sup>». Et encore un autre : « Its about remembering people like ghosts. Ghosts are very commonly symbols for people who you used to know<sup>268</sup>».

Si chacune de ces interprétations reposent sur certains éléments de la vidéo, on remarque que chacun de ces trois utilisateurs analysent la vidéo différemment : une parle de quête

<sup>264</sup> Voir I. 2. b. i., « Les minorités invisibilisées ».

<sup>265</sup> Pitchfork, « Director ID | DANIELS », *YouTube*, 27 mai 2015, [08:17 - 08:40].

<sup>266</sup> Karli L, commentaire sur « Cry Like a Ghost », *YouTube*, publié il y a deux ans.

<sup>267</sup> Train Full of Crows, commentaire sur « Cry Like a Ghost », *YouTube*, publié il y a huit ans.

<sup>268</sup> joslen petit, commentaire sur « Cry Like a Ghost », *YouTube*, publié il y a neuf ans.

d'identité, une autre d'isolement et un dernier de nostalgie. Pour *Swiss Army Man*, certaines interprétations paraissent surprenantes comme celle-ci :

« In my view, *Swiss Army Man* is an unflinching and clinical documentary of the emotional life of a mentally ill, severely repressed adolescent boy named Hank, whose diminished mental capacity has been exacerbated by a repressive and dominant father<sup>269</sup>».

Un site censé expliquer la fin du film écrit :

« Ultimately, the true meaning of the ending of *Swiss Army Man* is left up to interpretation. Whether Manny is truly an animated corpse or simply a figment of Hank's imagination, the film offers a profound exploration of the human psyche and the ways in which we use our minds to cope with the world around us<sup>270</sup>».

Ce site suggère que la fin est libre, que le spectateur peut croire que Hank a tout halluciné. Or, à la fin du film tout le monde voit que Manny bouge réellement, c'est d'ailleurs ce qui provoque diverses réactions chez les personnages. De plus, les Daniels ont nié cette idée que Hank ait tout rêvé ou qu'il soit mort dès le début en se suicidant<sup>271</sup>. Sur *Interesting Ball*, plusieurs utilisateurs du site Reddit partagent leurs points de vue : ainsi sur la scène du « butt-sucker », un utilisateur écrit :

« [it] seemed to be about the gradual loss of highschool / college age friendships, which are largely predicated on immature interests, because you're immature at the time. The scene has gross-out humor, but that fits the theme of immaturity<sup>272</sup>».

Un autre lui répond : « The butt-friends, from my perspective, means that the guy just slowly started to be “a pain in the ass”, and the friendship was over<sup>273</sup>». La balle devient « a “Bouncer” going around town looking for women<sup>274</sup>». On remarque d'ailleurs ici comment

<sup>269</sup> mike-82085, Review of *Swiss Army Man*, *IMDb*, 15 novembre 2016.

<sup>270</sup> Rajalaxmi Sahoo, « *Swiss Army Man* Ending Explained, *Swiss Army Man* Movie Review », *Freshers Live*, Mis à jour le 23 février 2023.

<sup>271</sup> Alamo Drafthouse, « *SWISS ARMY MAN* Q&A with Directors Daniel Scheinert and Daniel Kwan », *YouTube*, 30 juin 2016, [32:35 - 33:58].

<sup>272</sup> Kuato2012, r/TrueFilm, « I just watched the short film, *Interesting Ball* », Reddit, 2015.

<sup>273</sup> Victorinox126, r/TrueFilm, « I just watched the short film, *Interesting Ball* », Reddit, 2015.

<sup>274</sup> Victorinox126, r/TrueFilm, « I just watched the short film, *Interesting Ball* », Reddit, 2015.

les jeux de langage deviennent des images, à la manière de Lewis Carroll : les expressions sont illustrées à l'écran, elles se déchiffrent comme des rébus en mouvement. La place de l'interprétation est telle qu'elle pousse à la confusion et à l'inquiétude de la surinterprétation. Le commentaire d'un autre utilisateur en est représentatif :

« I think they were trying to invoke multiple feelings in the viewer. Feelings of nostalgia, disgust, laughter, curiosity, grief, confusion, etc. Maybe it was just for laughs and gaffs. Or maybe the nonsensical matter was to further express that sometimes things happen that are out of our control, and make no sense whatsoever; and once we accept these things, the faster we can move on with healing.

Or maybe I'm just reading way too much into this<sup>275</sup>».

Ces commentaires d'Internet permettent de se rendre compte du succès et des réflexions entraînées par les films des Daniels, qui ont d'ailleurs commencé leur carrière en faisant parler d'eux sur la toile. Chaque utilisateur peut voir dans les situations absurdes créées par les Daniels ce qu'il désire, et même ce avec quoi il est en accord. Ainsi Alok, un influenceur queer sur les réseaux sociaux voit dans *EEAAO* un film sur comment la santé mentale influe sur le destin de nos existences<sup>276</sup>. Cet influenceur est connu pour parler de sa propre santé mentale sur les réseaux liée à diverses agressions concernant son identité queer : il interprète ainsi à l'écran les sujets qui l'animent. Il crée du sens à partir de ce qu'il connaît et dans quoi il se reconnaît. La création de sens devient alors une affaire personnelle que les Daniels soutiennent, ils expliquent : « any reaction you have is kind of great in our minds. All movies are *pretend* and I think there is something kind of funny about like... people having to wrestle with whether or not Manny was real or not<sup>277</sup>». Daniel Scheinert relève ici le décalage entre la création d'une réalité fictive, d'un simulacre et la volonté du spectateur d'y chercher une rationalité, un sens et une vérité. Mais trouver un sens à ce qui pourrait ne pas en avoir, c'est bien ce qui enrichit leurs œuvres.

<sup>275</sup> HALabunga, r/TrueFilm, « I just watched the short film, Interesting Ball », Reddit, 2015.

<sup>276</sup> Hoai-Tran Bui, *op. cit.*

<sup>277</sup> Alamo Drafthouse, *op. cit.*, [34:08 - 34:21].



« NOTHING MATTERS » - JOY DANS *EEAAO* : RETROUVER DU SENS DANS LE  
CHAOS

Si tout est possible, alors plus rien n'a de sens, de vérité intrinsèque ou de valeur. C'est ce que fait remarquer le personnage de Joy dans *EEAAO* lorsqu'elle dit à sa mère Evelyn :

- « When you really put *everything* on a bagel, it becomes this. The truth.  
- What is the truth ?  
- Nothing matters<sup>278</sup>».

Les deux longs métrages des Daniels traitent du sujet du suicide. En effet, Hank tente de se pendre au début de *Swiss Army Man* et Joy, en se faisant absorber par le « Everything Bagel », tente de mettre un terme à son existence. Daniel Kwan explique lors du Q&A du SXSW lors de la première de *EEAAO* : « Why is suicide in both of these films ? [...] it's so fun, it's so playful but why are we putting these things in ?<sup>279</sup> ». Il explique alors avoir découvert lors de l'écriture du scénario de *EEAAO* avoir un TDAH, un trouble du déficit de l'attention avec hyperactivité. « I'm realizing I was like oh this whole time, these really dark thoughts and this really deep depression that you saw in *Swiss Army Man* and that you see in the character of Joy, I'm realizing now I can put a name on that<sup>280</sup> ». Plusieurs troubles sont associés au TDAH comme la dépression et les troubles anxieux<sup>281</sup>, dont parle ici Daniel Kwan. Les longs métrages des Daniels reflètent ainsi leurs états mentaux, leurs pensées, des plus positives aux plus négatives, ils se racontent à travers leurs films, ils s'inspirent d'eux-mêmes. Daniel Scheinert explique ainsi :

- « I think a lot of times when we make movies, it clicks for us when we get excited about a feeling we've felt, and the challenge of trying to illustrate that in a film. And

<sup>278</sup> *EEAAO*, [01:00:45 - 01:01:06].

<sup>279</sup> Scott D. Menzel, « Everything Everywhere All At Once World Premiere Q&A from SXSW 2022 », *YouTube*, 12 mars 2022, [21:56 - 22:04].

<sup>280</sup> *Ibid.*, [21:58 - 23:22].

<sup>281</sup> Christine Gétin, « TDAH, les troubles associés ou comorbidités », *TDAH France*, 30 octobre 2021.

so the absurd existential dread—we realized we both felt this similar feeling, not depression so much as meaninglessness<sup>282</sup>».

Ce sentiment d'absence de sens dans son existence est donc central dans l'œuvre des Daniels qui tentent alors de s'en guérir à travers leurs films ; Daniel Scheinert explique sur *EEAAO* : « There was a very therapeutic meta-narrative of our personal lives. There's a reason we picked this project because I think we needed to learn the lessons of the movie<sup>283</sup>». Retrouver du sens dans le chaos contemporain, dépasser ses préjugés ainsi que le nihilisme et le cynisme contemporain, voilà le vrai message des Daniels.

#### a. La confrontation nihiliste

À la sortie de *Swiss Army Man*, Daniel Kwan explique dans une interview :

« Right before we started writing this, I had my first moment of realization that I no longer believed in God. I was very religious all through my life, up until college, basically. And then a few years out of college, I had to take a step back. I was like “What am I living for ?” [Laughs] God was no longer in the picture. For a while, I was just living for our careers. I was just trying to make things so we could succeed, and that was really exhilarating. But after a couple years of going through that, I realized we had found some success, more success than I ever imagined we'd find. And then suddenly I didn't know what was left to fight for, to keep making for. What kind of stories did I need to tell ? And so this came out of that. It's a really strange thing to say about a farting-corpse movie, but this film is basically “How can we take all the nihilistic thoughts in our head and paint a beautiful picture with them ?”<sup>284</sup>».

Comment ramener du positif dans les idées nihilistes négatives ? En nous confrontant à un nihilisme profond, à un face-à-face avec nos idées les plus noires et en les mêlant à des situations absurdes, les Daniels visent à une relativisation des choses.

---

<sup>282</sup> Tasha Robinson, « The directors of the Daniel Radcliffe farting-corpse film on death, unrequited love, and angry filmmaking », *The Verge*, 30 juin 2016.

<sup>283</sup> Writers Guild Foundation, *op. cit.*, [1:30:32 - 1:30:43].

<sup>284</sup> Tasha Robinson, « The directors of the Daniel Radcliffe farting-corpse film on death », *op. cit.*

*i. Le désespoir nihiliste dans EEAAO*

Lors de la première de *EEAAO*, Daniel Scheinert explique :

« Dan and I were excited to take a multiverse movie as far as it could possibly go until it got to nihilistic nowhere town and that was inspired by some of our darkest thoughts we'd ever had. It felt like what an interesting thing to do with science fiction to go somewhere philosophically scary<sup>285</sup>».

Les Daniels utilisent dans *EEAAO* le symbolisme du « Everything Bagel » afin de confronter le public au nihilisme. Ils expliquent : « It allowed us to talk about nihilism without being too eye roll-y. And it creates a MacGuffin : a doomsday device<sup>286</sup>». Dans le film, le personnage de Joy fait preuve d'une dépréciation absolue de la vie et même « pour [elle] la vie est le même rien que la mort<sup>287</sup>». En essayant de mettre fin à sa vie, elle cherche l'irréversibilité qu'implique la mort et l'accès à une certaine particularité de son existence. Joy, dont le prénom s'oppose à son état mental, explique : « You know why I actually built the bagel ? It wasn't to destroy everything, it was to destroy myself. I wanted to see if I went in, could I finally escape ? Like actually die<sup>288</sup>». Après avoir tout vécu, tout ressenti dans tous les univers possibles, elle conclut que rien n'a de sens et que sa seule porte de sortie serait la mort pour échapper à la répétition banale et absurde de la vie : « Another year [...] pretending we know what we're doing but really, we're just going around in circles<sup>289</sup>». Joy cherche ainsi à trouver la personne qui pourra ressentir ce qu'elle ressent, elle cherche à se faire comprendre. Elle trouve cette personne en Evelyn, sa mère, qui a aussi vécu ce sentiment d'absurdité et d'absence de sens. Ce sentiment est représenté lors du flashback de sa vie, lorsqu'elle regarde une machine à laver tourner, symbole d'une circularité et d'une routine dans laquelle elle est bloquée<sup>290</sup>. Ce plan est d'ailleurs une répétition du premier plan montré de Joy, absorbée à regarder un sèche-linge en train de tourner<sup>291</sup>. Le film est en fait parsemé de cette image du cercle qui signifie le sentiment de Joy et d'Evelyn d'être bloquées dans une

---

<sup>285</sup> Scott D. Menzel, « Everything Everywhere All At Once World Premiere Q&A from SXSW 2022 », *YouTube*, 12 mars 2022, [20:21 - 20:45].

<sup>286</sup> Chris Lee, *op. cit.*

<sup>287</sup> David Boucher, *op. cit.*, p. 105.

<sup>288</sup> *EEAAO*, [01:42:10 - 01:42:30].

<sup>289</sup> *Ibid.*, [01:36:23 - 01:36:30].

<sup>290</sup> *Ibid.*, [00:14:43 - 00:14:47].

<sup>291</sup> *Ibid.*, [00:03:12 - 00:03:22].

routine dévastatrice : ce sont les motifs du parapluie de Waymond<sup>292</sup>, le dessin de Deirdre au marqueur noir sur le reçu des Wang<sup>293</sup>, des bagels mangés par Alpha Waymond et Evelyn<sup>294</sup>, une sculpture dans un bureau<sup>295</sup>, un dessin au-dessus de la tête d'Evelyn<sup>296</sup> ou encore la coupe de cheveux de Jobu Tupaki dans un des univers de science-fiction. Ce cercle, incarné par le « Everything Bagel », est donc le symbole de la vision nihiliste de Joy et d'Evelyn : il contient tout mais son centre est vide, comme le vide ressenti par les personnages. Joy souligne alors le fait que l'homme est insignifiant face à la grandeur de l'univers :

« Look at us, trying to deal with the fact that all of that exists inside of one universe out of who knows how many. Every new discovery is just a reminder...  
 - We're all small & stupid.  
 - And who knows what great new discovery is coming next... to make us feel like even smaller *pieces of shit*<sup>297</sup>».

Pour Nietzsche, le nihilisme est la conséquence de la crise des valeurs traditionnelles et de la dévaluation de toutes les vérités et croyances universelles. Il le divise ainsi en deux : le nihilisme passif et le nihilisme actif. Joy incarne le nihilisme passif puisqu'après avoir rejeté ses anciennes valeurs et croyances, elle se retrouve dans un état de désespoir, de vide. Elle perd le sens et le but de la vie et veut donc en finir.



*Quelques symboles du cercle dans EEAAO [00:13:21 - 00:15:50] et [00:16:36 - 00:17:45].*

<sup>292</sup> EEAAO, [00:13:21 - 00:15:50].

<sup>293</sup> Ibid., [00:16:36 - 00:17:45].

<sup>294</sup> Ibid., [00:48:38 - 00:50:08].

<sup>295</sup> Ibid., [01:02:29 - 01:02:35].

<sup>296</sup> Ibid., [00:16:36 - 00:17:45].

<sup>297</sup> Ibid., [01:41:05 - 01:41:23].

ii. La « surfemme » de EEAAO

Daniel Kwan explique sur *EEAAO* : « The first half is a “chosen one Matrix style hero’s journey”, and the second half is completely a refracting explosion of that story, you are no one, we are all no one and yet maybe that there is still something worth holding on to there<sup>298</sup>». Trouver un sens dans le chaos contemporain, un sens personnel. Nietzsche oppose au nihilisme passif le nihilisme actif qui embrasse la destruction des anciennes valeurs et croyances afin d’en créer de nouvelles et de donner un sens à la vie. Il annonce alors l’avènement du surhomme, « celui qui saura transmuter toutes les valeurs et ainsi “sortir” l’humanité de son enlèvement dégénératif et stagnant<sup>299</sup>», celui qui pourra mener « une funeste révolte exercée contre la dissolution de l’être dans le multiple et la banalité<sup>300</sup>». Ce sentiment de vide est pour lui seulement de passage, ce qui le différencie légèrement de la philosophie de Camus dans *Le mythe de Sisyphe* qui affirme qu’il « faut imaginer Sisyphe heureux<sup>301</sup>» : il faut trouver une manière de vivre avec ce vide, en embrassant la réalité de l’existence dans le moment présent. Pour Camus et pour la philosophie existentialiste, chacun doit se créer ses propres valeurs au lieu de chercher des vérités absolues ou des significations transcendantes. Chacun doit créer du sens dans sa vie. En surmontant cette conviction que la vie n’a pas de sens *a priori*, l’individu expérimente enfin la liberté. C’est ainsi qu’Evelyn comprend ce qui est important pour elle, même face à la multitude de possibilités qui s’offrent à elle : « And of all the places I could be, why would I want to be here with you ? Yes, you’re right, it doesn’t make sense<sup>302</sup>». Elle reconnaît le caractère absurde de la vie tout en affirmant sa volonté d’être avec sa fille. Elle est cette « surfemme » imaginée par Nietzsche, un être qui crée ses propres valeurs et donne un sens à sa vie tout en acceptant l’absence de sens de cette existence. C’est grâce à son mari Waymond qu’elle prend conscience de cette nécessité de dépasser le nihilisme et de chercher un sens qui lui est propre : « When I choose to see the good sides of things, I’m not being naive. It is strategic and necessary. It’s how I’ve learned to survive through everything<sup>303</sup>». Waymond est d’ailleurs associé aux *googly eyes* qu’il met sur tous les objets qu’il croise, ce qui énerve Evelyn. À la fin du film, elle comprend que même si la vie n’a pas de sens, chacun peut y trouver de la joie

<sup>298</sup> Vanity Fair, « Rian Johnson & The Daniels Discuss Directing, Film Genres and New Projects | Vanity Fair », *YouTube*, 10 janvier 2023, [3:13 - 3:30].

<sup>299</sup> David Boucher, *op. cit.*, p. 25.

<sup>300</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>301</sup> Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe : essai sur l’absurde*, Paris, Gallimard, 1990, *passim*.

<sup>302</sup> *EEAAO*, [02:05:53 - 02:06:02].

<sup>303</sup> *Ibid.*, [01:45:43 - 01:45:56].

à sa manière. D'ailleurs, les *googly eyes* s'opposent visuellement au « Everything Bagel » : leur centre est noir et leur contour est vide/blanc, alors que le bagel a un centre vide/blanc et un contour noir. Les deux s'opposent et se complètent visuellement, de la même manière que le yin et le yang dans la culture chinoise, qui signifient l'équilibre des forces de la nature et du monde. L'un représente l'absence totale de sens alors que l'autre est le symbole de cette recherche de sens face à l'absurdité. Ainsi, lorsque Evelyn embrasse l'absurdité de la vie et cherche à suivre la philosophie de Waymond en essayant d'être généreuse, elle se met un *googly eye* sur le front, tel un troisième œil<sup>304</sup>. Le troisième œil, dans la philosophie hindou, représente le sixième chakra, la connaissance de soi. Evelyn est donc en accord avec elle-même et cherche à rétablir cet équilibre auprès de sa fille. Elle a trouvé ce qui avait du sens pour elle : être auprès de sa fille. Joy, quant à elle, se rend compte qu'elle avait déjà trouvé ce qui avait du sens pour elle : sa mère, qu'elle a cherché dans tous les univers. Evelyn explique : « Maybe it's like you said. Maybe there is something out there. Some new discovery that would make us feel like even smaller *pieces of shit*. Something that explains why you still went looking for me through all this noise<sup>305</sup> ». On remarque ainsi que Joy porte un tatouage de cochon sur son bras qui symbolise son amour pour sa famille<sup>306</sup>. Waymond porte un porte-clé cochon sur son sac banane<sup>307</sup> et Jobu Tupaki en tient un en laisse lorsqu'elle arrive en tenue de cowgirl<sup>308</sup>. L'un est un symbole mignon qui relie les membres de la famille, l'autre est un symbole de domination ridicule sur la famille. Pourtant, ce symbole du cochon est une sorte de guide pour Joy dans le chaos qui l'entoure, puisqu'elle y est attachée. C'est à la fin du film qu'elle se rend compte que sa famille est ce qui compte aussi pour elle.

---

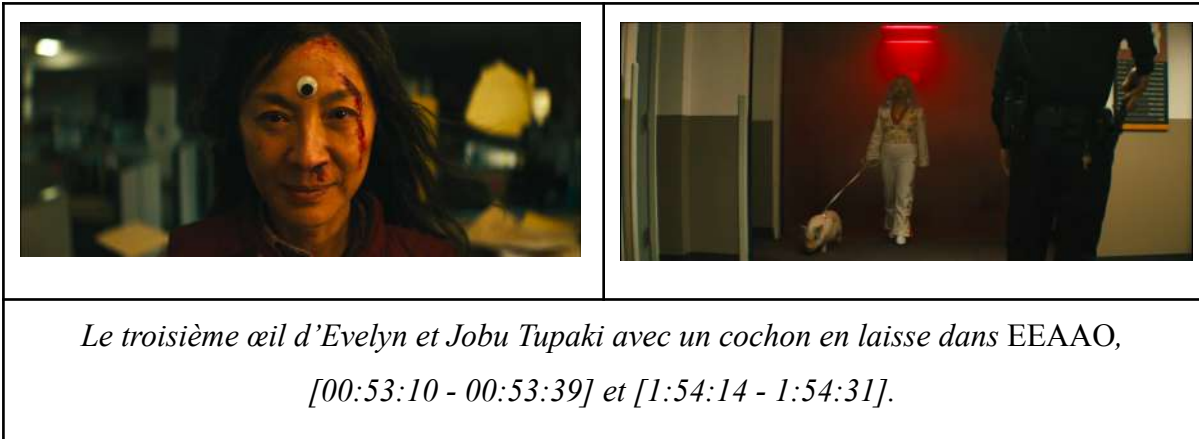
<sup>304</sup> *EEAAO*, [01:54:14 - 01:54:31].

<sup>305</sup> *Ibid.*, [02:06:08 - 02:06:31].

<sup>306</sup> Evelyn le dit à [2:05:48 - 2:05:50].

<sup>307</sup> Il y est accroché tout au long du film mais un gros plan sur le cochon est réalisé à [00:29:05 - 00:29:07].

<sup>308</sup> *EEAAO*, [00:53:10 - 00:53:39].



### b. Le dépassement du cynisme et de l'ironie

Dans de nombreux films contemporains, le cynisme est prévalent. Il reflète un désenchantement et un scepticisme face au monde. Bien que le cynisme puisse être un outil efficace pour critiquer la société et exposer les failles des systèmes qui gouvernent nos vies, il peut également être limitant et entraîner un sentiment de désespoir. C'est ce qu'explique David Foster Wallace dans son essai sur les conséquences de la télévision sur la fiction aux États-Unis, *E Unibus Pluram : Television and U.S Fiction* :

« by offering young, overeducated fiction writers a comprehensive view of how hypocritically the U.S.A. saw itself circa 1960, early television helped legitimize absurdism and irony as not just literary devices but sensible responses to an unrealistic world<sup>309</sup>».

Puis il précise ensuite : « irony's singularly unuseful when it comes to constructing anything to replace the hypocrisies it debunks<sup>310</sup>». David Foster Wallace appelle à un « dépassement de cette ironie stérile<sup>311</sup>», il conseille alors une façon pour les cinéastes d'aller au-delà du cynisme dans le cinéma d'aujourd'hui en explorant les thèmes de l'empathie, de la compassion et de la connexion humaine. Il faut raconter les histoires de personnes qui se rassemblent et se soutiennent mutuellement, même face à l'adversité, sans les tourner en

<sup>309</sup> David Foster Wallace, *E Unibus Pluram : Television and U.S Fiction*, 1993, p. 182.

<sup>310</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>311</sup> Le ciné-club de M. Bobine, « Everything Everywhere All at Once des Daniels, l'analyse de M. Bobine », *YouTube*, 2 septembre 2022, [27:16 - 27:20].

ridicule. Il s'agit de reconnaître les défis et les failles du système actuel tout en reconnaissant également le potentiel de changement et de croissance. David Foster Wallace explique :

« The next real literary “rebels” in this country might well emerge as some weird bunch of ‘anti-rebels,’ born oglers who dare to back away from ironic watching, who have the childish gall actually to endorse single-entendre values. [...] These anti-rebels would be outdated, of course, before they even started. Too sincere. Clearly repressed. [...] The old postmodern insurgents risked the gasp and squeal: shock, disgust, outrage, censorship, accusations of socialism, anarchism, nihilism. The new rebels might be the ones willing to risk the yawn, the rolled eyes, the cool smile, the nudged ribs, the parody of gifted ironists, the “How banal”. Accusations of sentimentality, melodrama<sup>312</sup>».

Ces nouveaux « rebelles » pourraient être incarnés par les Daniels. Dans une interview, Daniel Kwan explique ce paradoxe :

« When I was going back through my journal from back when we were first writing the first two drafts, one thing that really stuck in the forefront of my mind was the fact that if I really thought about it, I would only make cynical movies. If I wanted to be a logical person who went through the steps of thinking through causality, and how the world works, and where love comes from—love is an evolutionary thing that developed because without it, we’d all kill ourselves. Our brains are too smart for our own good, and if we didn’t have happy, life-affirming feelings, we would kill ourselves. Thinking about those things was really oppressive. I wanted to tell a story that would take all of that into account, but still give you something beautiful. That was the challenge we set for ourselves. We’re incredibly self-aware, cynical human beings, and yet we still want to make something beautiful. How do we do that ? How do we resolve that tension ?<sup>313</sup>».

Daniel Kwan relève ici son propre cynisme mêlé à sa volonté d’aller plus loin que toujours tourner en ridicule des moments d’émotions. Il se questionne ainsi sur comment rendre compte de la beauté du monde tout en évitant cette vision cynique qui fait partie intégrante de sa manière de penser.

<sup>312</sup> David Foster Wallace, *op. cit.*, p. 192-3.

<sup>313</sup> Tasha Robinson, *op. cit.*, *The Verge*.



i. « *This is so awkward* » - Joy dans EEAAO

« The crime is naïveté<sup>314</sup> ». Les films mélodramatiques ont souvent été accompagnés d'un regard condescendant reprochant le côté trop « premier degré<sup>315</sup> », à l'image du personnage de Joy qui dit « This is so awkward<sup>316</sup> » à la fin de *EEAAO* lorsqu'elle rit avec ses parents après s'être réconciliée avec sa mère. La démonstration de sentiments est souvent camouflée au cinéma sous les accents de comédie ; David Foster Wallace explique : « All U.S. irony is based on an implicit "I don't really mean what I say"<sup>317</sup> ». Il faut alors se protéger du mélodrame. Dans une interview des *Rolling Stone* sur *Swiss Army Man*, Daniel Kwan explique :

« I think we actually do the crazy things we do because we *want* to make sincere movies, and the only way our artistic brains can do sincerity is if we couch it in something else. I think of it like a Trojan Horse — a younger audience who has grown up with the Internet has seen every trope done to death and it's very hard to be moved anymore. I think this is just our weird way of getting people to a space where they can learn something new about the world<sup>318</sup> ».

Comment continuer à créer dans un monde où tout a été fait ? Tout a été vu ? Pour les Daniels, il s'agit de mêler absurdité et scènes connues, et briser ce que le public connaît. Le court-métrage *Puppets* est un très bon exemple de ce cheval de Troie développé par Daniel Kwan : un couple se parle dans une rue, gênés l'un et l'autre, l'homme dit à sa copine qu'il va l'embrasser et prononce même cette formule de mariage : « If nobody has any objection then... speak now or forever<sup>319</sup> ». Avec la musique, les regards amoureux et timides, la scène atteint le summum de la niaiserie. Mais, au moment où ils vont s'embrasser, Daniel Scheinert sort du ventre de l'homme et dit : « Cut ! I don't like this ! [...] It's cliché<sup>320</sup> ». Daniel Kwan sort alors la tête par les fesses de la fille. Les deux se battent dans une scène ridicule avec des pièces de monnaie transformées en katana et un chat transformé en fouet. Durant le combat, ils s'embrassent involontairement, ce qui fait sortir un autre marionnettiste de leur corps :

<sup>314</sup> David Foster Wallace, *op. cit.*, p. 181.

<sup>315</sup> Vincent Amiel et José Moure, *op. cit.*, p. 481.

<sup>316</sup> *EEAAO*, [2:09:36 - 2:09:38].

<sup>317</sup> David Foster Wallace, *op. cit.*, p. 183.

<sup>318</sup> David Ehrlich, « Inside Sundance 2016's Craziest Movie: 'Swiss Army Man' », *Rolling Stone*, 26 janvier 2016.

<sup>319</sup> *Puppets*, [0:30 - 0:38].

<sup>320</sup> *Ibid.*, [0:37 - 0:39].

Daniel Kwan contrôlait Daniel Scheinert et *vice versa*. Ils remettent ainsi en question leurs propres jugements et se demandent pourquoi ils se battent. Puis, après avoir retrouvé leur calme, ils se remettent à contrôler chacun leur marionnette contrôlant elle-même une marionnette afin de finir la scène romantique. Les deux derniers plans sont d'ailleurs des plans rapprochés sur Daniel Kwan puis Daniel Scheinert, les larmes aux yeux, émus par ce qu'ils voient, chacun la main dans les fesses des acteurs pour les contrôler. Le cliché romantique est donc contourné par la mise en place d'un contexte complètement décalé et grotesque, révélant que les Daniels cherchent à parler de thèmes universels usés jusqu'à la moelle en développant de nouvelles formes de mises en scène déjantées. Mais cette recherche est à ce stade encore un simple contournement afin d'éviter l'effet de naïveté produit par des scènes d'amour sincère.



*Les double marionnettistes dans Puppets, contrôlant le couple en train de s'embrasser  
[02:00 - 02:23].*

## *ii. La fin de l'ironie*

Dans une interview de 2022 à la sortie de *EEAAO* pour le journal Rolling Stone, la réponse des Daniels est alors différente d'il y a six ans : « We've always snuck in sincerity under absurdity out of insecurity. Now we're confident enough to do it on purpose<sup>321</sup> ». Avec le temps, ou en tout cas avec *EEAAO*, les Daniels n'évitent plus les messages d'empathie et d'amour cachés sous l'absurde. Ils créent ainsi un personnage comme Waymond qui n'hésite pas à dire face caméra : « The only thing I do know is that we have to be kind<sup>322</sup> ». Ainsi, lors de l'ultime scène d'action finale, Evelyn ne se bat pas avec ses poings : « we wanted to create a finale where our main character is just *nicing* people to death if that makes sense. Just

<sup>321</sup> David Fear, *op. cit.*

<sup>322</sup> *EEAAO*, [01:46:02 - 01:46:06].

disarming them by understanding them fully rather than trying to hurt them<sup>323</sup>». Transformer les scènes d'action en y apportant de l'empathie, éviter de faire du mal aux autres et, au contraire, essayer de les comprendre. Daniel Scheinert résume lui-même ce défi : « can we make kindness as thrilling as a John Wick finale ?<sup>324</sup>». Lors de la première du film, Daniel Kwan explique l'importance de l'empathie et la fin de l'ironie :

« There's a beautiful place for empathy and a beautiful place for understanding, I just remember I've read a tweet saying empathy is not foolish, and it does not mean agreement, empathy is strategic and necessary and this is what I needed to hear and I wanted to put it on screen<sup>325</sup>».

Ainsi, lorsque Joy et Evelyn se réconcilient, leur embrassade est comparée à un événement interplanétaire montrant la force de l'impact de l'amour et sa place centrale dans nos vies. Les Daniels prouvent ici qu'il est possible de parler d'amour directement sans artifice, sans forcément le cacher derrière des formes grotesques. Ils réussissent à mêler absurdité et sincérité, ironie et naïveté. Les Daniels représentent donc ces « rebelles » décrits par David Foster Wallace : ils essaient de se détacher du cynisme contemporain tout en ayant conscience de son existence. Ils redonnent de la légitimité aux *topos* en leur apportant une nouvelle dimension, en les plaçant dans un contexte absurde. Ils remettent au premier plan l'amour, l'humour, la compassion et la gratitude, thèmes qui font face à l'ironie et au cynisme, et cherchent à cultiver une attitude positive face aux difficultés et aux défis de nos sociétés contemporaines.

---

<sup>323</sup> IGN, « Everything Everywhere All At Once: The Daniels Told Us How They Design Fight Scenes », *YouTube*, 6 mars 2023, [12:10 - 12:42].

<sup>324</sup> *Ibid.*, [12:47 - 12:53].

<sup>325</sup> Scott D. Menzel, « Everything Everywhere All At Once World Premiere Q&A from SXSW 2022 », *YouTube*, 12 mars 2022, [17:46 - 18:10].

## CONCLUSION

Dans un monde en constante mutation, où les valeurs traditionnelles sont souvent remises en question et où les repères sont de plus en plus flous, il est crucial de trouver des moyens de donner du sens à notre existence. C'est dans cette optique que les cinéastes Daniel Kwan et Daniel Scheinert tentent de donner forme à un monde chaotique et fragmenté à travers le médium filmique.

Nous avons étudié le travail des Daniels sous le prisme du *sens* compris d'abord en tant que création de nouveaux *horizons* filmiques, autant dans la représentation des tabous, que dans la volonté d'être en rupture avec les conventions cinématographiques, que ce soit sur les images ou sur le tournage. Il s'agit pour eux de créer de nouvelles images en conjuguant une culture vulgaire et une culture savante, de faire de nouveaux assemblages pour explorer des voies inattendues échappant au cadre de la représentation traditionnelle. Leur style, mêlant situations réelles et situations absurdes, permet de transcender les limites imposées par la raison et d'accéder à une forme de réalité plus profonde et plus subjective.

Le sens s'est aussi décliné en tant que *sensation* puisque le duo met le corps du comédien au centre de ses œuvres et cherche à mettre en place de nouvelles expériences spectatoriennes notamment à travers une saturation d'informations visuelles et sonores. Il s'agit de retrouver le corps, dans son rapport le plus vulgaire et primitif à son rapport le plus précieux, et de se reconnecter avec son intimité et ses sensations en se libérant des conventions sociales. Leur parcours sur Internet leur a aussi permis de développer un langage propre qu'ils n'hésitent pas à mettre sur le grand écran et qui leur permet d'intégrer les connaissances du spectateur à l'expérience filmique.

Enfin, nous avons développé le thème du sens en tant que *signification*, puisque les Daniels cherchent à faire réfléchir leur public sur des thèmes qui leur tiennent à cœur comme le sentiment de vacuité et d'absence de sens de nos existences, tout en lui offrant un message d'espoir. Il s'agit de se retrouver les uns les autres, de s'accepter et d'être bienveillant. Ils cherchent par là à éviter le cynisme qui ne mène pas à une attitude positive face à la vie.

L'individu est donc mis au centre de l'œuvre des Daniels, dans sa corporéité et dans son expérience subjective du monde. Il s'agit de lui faire remettre en question ses propres valeurs pour créer de nouvelles perspectives sur la vie.

La citation dans le titre de ce mémoire : « The less sense it makes, the better » est ainsi représentative du travail des Daniels. Cette phrase, prononcée par Alpha Waymond dans

*EEAAO*<sup>326</sup> résume leur style provocateur : les Daniels nous font réfléchir à partir de tout ce qui semble avoir perdu son sens, que ce soit les thèmes trop utilisés, les corps oubliés ou les pensées nihilistes et cyniques qui nous enchaînent. En remettant le *sens* au centre de sa vie, chacun peut faire naître ses propres valeurs et éviter de sombrer dans le chaos. En montrant ce qui n'a jamais été montré, en se libérant du carcan de la rationalité et du réel, en tentant de représenter la vie dans toute sa complexité, en élargissant les imaginaires et les possibles, les Daniels permettent à leur public de dépasser les cadres étroits et rigides de pensées et d'explorer avec plus de créativité et plus de liberté la réalité. En décentrant le sens, en cherchant un ailleurs significatif qu'ils trouvent dans des idées absurdes, les Daniels modifient le regard du spectateur et se mettent à l'écoute de la réalité grotesque. Ils insufflent une dérision mêlée à une sincérité de propos radicale. Leur « maximalisme » leur permet de recréer cette impression de chaos, cette idée que *a priori* rien n'a de sens, ce qui pousse chaque individu à s'en créer un et à vivre librement.

Il s'agissait ici de montrer comment leur approche cinématographique novatrice et leur engagement envers la philosophie et la créativité ont fait d'eux des artistes reconnus et respectés dans le monde du cinéma indépendant. Leur style audacieux a jusqu'ici réussi à captiver un public et à créer des histoires uniques et profondément humaines. Et si leurs films ne conviennent sûrement pas à tout le monde, ils sont certainement uniques et mémorables.

En conclusion, le travail de Daniel Scheinert et Daniel Kwan illustre l'importance de la créativité, de l'innovation et de la réflexion philosophique pour trouver du sens dans un monde en constante évolution et de plus en plus complexe. Leur travail inspire les spectateurs à remettre en question leurs propres idées et perceptions, à chercher la vérité et la signification dans le chaos, et à trouver la beauté et la joie dans l'existence humaine malgré les défis et les difficultés.

---

<sup>326</sup> *EEAAO*, [00:41:41 - 00:41:43].

## BIBLIOGRAPHIE

- Amiel, Vincent. *Esthétique du montage*. 3e éd. Cinéma-arts visuels. Paris: A. Colin, 2014.
- . *Le corps au cinéma: Keaton, Bresson, Cassavetes*. 1re éd. Perspectives critiques. Paris: Presses universitaires de France, 1998.
- Amiel, Vincent, et Pascal Couté. *Formes et obsessions du cinéma américain contemporain: 1980-2002*. Paris: Klincksieck, 2003.
- Amiel, Vincent, et José Moure. *Histoire vagabonde du cinéma*. Paris: Vendémiaire, 2020.
- Angé, Antoine. *Nonsense et cinéma: tenants et aboutissants du nonsense au cinéma*. Paris: Lobster, 2018.
- Bakhtine, Mikhaïl Michajlovič. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Traduit par Andrée Robel. Reprod. Collection tel 70. Paris: Gallimard, 2008.
- Barthes, Roland. *La mort de l'auteur*, Monoskop [version web], 1967.  
[https://monoskop.org/images/3/38/Barthes\\_Roland\\_1968\\_1984\\_La\\_mort\\_de\\_l\\_auteur.pdf](https://monoskop.org/images/3/38/Barthes_Roland_1968_1984_La_mort_de_l_auteur.pdf)
- Bergson, Henri. *Le rire : essai sur la signification du comique*. La Bibliothèque électronique du Québec. Vol. 16. Collection Philosophie. Québec, [Édition de référence : Paris, Librairie Félix Alcan, 1938. *Quarante-cinquième édition*], s. d.  
<https://beq.ebooksgratuits.com/Philosophie/Bergson-rire.pdf>
- Boucher, David. « La malédiction d'Ixion: essai sur l'esthétique de l'absurde au théâtre et au cinéma ». Université de Montréal, 2005.
- Brohm, Jean-Marie. *Ontologies du corps*. Presses universitaires de Paris Nanterre, 2017.  
<https://doi.org/10.4000/books.pupo.7056>
- Burch, Noël. *La lucarne de l'infini: naissance du langage cinématographique*. Champs visuels. Paris: Harmattan, 2007.
- Camus, Albert. *Le mythe de Sisyphe: essai sur l'absurde*. Paris: Gallimard, 1990.
- Casetti, Francesco. *Les théories du cinéma depuis 1945*. Nouv. éd. Paris: A. Colin, 2015.
- Chua, Amy. *Battle hymn of the tiger mother*. New York: Penguin Press, 2011.
- Cieutat, Michel. *Les grands thèmes du cinéma américain*. 7e art 86, 92. Paris: Cerf, 1988.
- Comolli, Annie, et Claudine de France, éd. *Corps filmé, corps filmant*. Nanterre: Université Paris X-FRC, 2005.
- Davis, Richard. *Complete guide to film scoring: the art and business of writing music for movies and TV*. 2nd ed. Berklee guide. Boston, MA : Milwaukee, Wis: Berklee Press ; Distributed by Hal Leonard, 2010.
- Denis, Sébastien. *Le cinéma d'animation*. 2e éd. Cinéma/arts visuels. Paris: A. Colin, 2011.

- Djoumi, Rafik. *The Matrix trilogy: The wachowskis 1999-2003*. Paris: "Rockyrama : Ynnis éditions, 2020.
- Du Bois, W.E.B. *The Souls of Black Folk*. Oxford World's Classics [version web], (1903).  
[https://law.unimelb.edu.au/\\_\\_data/assets/pdf\\_file/0008/2282858/Du-Bois,-Souls-of-Black-Folk.Chapters-1-to-4.pdf](https://law.unimelb.edu.au/__data/assets/pdf_file/0008/2282858/Du-Bois,-Souls-of-Black-Folk.Chapters-1-to-4.pdf).
- Ferrari, Federico, et Jean-Luc Nancy. « Nus sommes »: *la peau des images*. Collection d'esthétique 67. Paris: Klincksieck, 2006.
- Fœssel, Michaël, et Olivier Mongin. « D'un siècle à l'autre (1914-2014) : toujours face au nihilisme: Introduction ». *Esprit Mars/Avril*, n° 3 (2014): 13.  
<https://doi.org/10.3917/espri.1403.0013>.
- Foisy, Catherine. « Amiel, Vincent. *Le Corps au cinéma : Keaton, Bresson, Cassavetes*. Paris : Presses universitaires de France, 1998, 122 p. » *Cinémas: Revue d'études cinématographiques* 11, n° 2-3 (2001): 309. <https://doi.org/10.7202/024860ar>.
- Foster Wallace, David. « E Unibus Pluram: Television and U.S Fiction" ». *Review of Contemporary Fiction* 13, n° 2 (1993): 151.
- Freud, Sigmund. *Le moi et le ça*. Traduit par Catherine Baliteau, Albert Bloch, et Joseph-Marie Rondeau. Oeuvres complètes. Paris: PUF, 2011.
- Game, Jérôme, éd. *Images des corps, corps des images au cinéma*. Lyon: ENS, 2010.
- Genette, Gérard. *Figures: essais*. v. 1-3: Collection Tel quel. Paris: Editions du Seuil, 1966.
- Hrycaj-Watremez, Nicolas. « Les potentialités du surréalisme au cinéma ». ENS Louis-Lumière, 2020.
- Hubert, Cyrille. « Le rire par l'absurde dans le cinéma burlesque ». ENS Louis-Lumière, 2013.
- Jullier, Laurent. « Des nouvelles du style postmoderne », *Positif*, n° 605-606 (juillet-août 2011).
- Laplanche, Jean. *Le moi et le ça*. Paris: Payot & Rivages, 2011.
- Lutz, Tom. *Crying : the natural and cultural history of tears*. W.W. Norton, 1999.  
<https://archive.org/details/cryingnaturalcul0000lutz/page/64/mode/2up>.
- Melançon, Benoît. *Réaliser un film en animation 3D*. Montréal: 400 coups, 2006.
- Merali, Zeeya. « Doughnut-shaped Universe bites back ». *Nature*, mai 2008.  
<https://doi.org/10.1038/news.2008.854>.
- Mèredieu, Florence de. « Deux temps : un lent, un vite: Ralenti et accéléré dans la danse et le cinématographe ». *Vertigo HS* octobre, n° 2 (2005): 33.  
<https://doi.org/10.3917/ver.hs03.0033>.
- Metz, Christian. *Essais sur la signification au cinéma*. Paris: Klincksieck, 1968.
- Neale, Stephen. *Genre and Hollywood*. Sightlines. London ; New York: Routledge, 2000.

- Harrison, Robert Pogue. *Forests: The Shadow of Civilization*. Paperback ed., [Nachdr.]. Chicago: Univ. of Chicago Pr, 2009.
- Ricoeur, Paul. *La configuration dans le récit de fiction*. Temps et récit 2. Paris: Éd. du Seuil, 1991.
- Sadoul, Georges. *Georges Méliès*. Seghers. Cinéma d'aujourd'hui 1. Paris, 1961.
- Sebbah, Alain. « Les adaptations cinématographiques de La Belle et la Bête : pour un effacement du réel ». *Féeries*, n° 18 (21 janvier 2022).  
<https://doi.org/10.4000/feeries.4677>.
- Sirmons, Julia Katherine. « Cinematic Theatricality: The Aesthetics of Excess ». Université de Columbia, 2022.
- Sojcher, Frédéric. Review of *L'Écran post-moderne*, par Laurent Jullier, 1895, revue d'histoire du cinéma, n° 23 (1997): 175-77.
- Thézé, Ariane. *Le corps à l'écran: la mutation de l'image du corps par l'art écranique: essai*. Lachine, Québec: Pleine Lune, 2005.
- Valéry, Paul. *Cahiers*. Gallimard. Vol. II. Paris, 1974.

## FILMOGRAPHIE

### CLIPS MUSICAUX DES DANIELS

- Battles - My Machines ft. Gary Numan*. Youtube, 8 avril 2014.  
<https://www.youtube.com/watch?v=vWbhpqxLHVE>.
- Chromeo - When The Night Falls*. Youtube, 17 octobre 2011.  
[https://www.youtube.com/watch?v=\\_GlTfEk78Y](https://www.youtube.com/watch?v=_GlTfEk78Y).
- DJ Snake, Lil Jon - Turn Down for What*. Youtube, 14 mars 2014.  
<https://www.youtube.com/watch?v=HMUDVMiITOU>.
- FM Belfast - Underwear (Music Video)*. Vimeo, 14 avril 2010. <https://vimeo.com/10928435>.
- Foster The People - Don't Stop (Color on the Walls) (Video)*. Youtube, 8 décembre 2011.  
<https://www.youtube.com/watch?v=jlAgHt92lqE>.
- Foster The People - Houdini (Video)*. Youtube, 26 avril 2012.  
[https://www.youtube.com/watch?v=\\_GMQLjzVGfw](https://www.youtube.com/watch?v=_GMQLjzVGfw).
- Joywave - Tongues (Official Video) ft. KOPPS*. Youtube, 27 mai 2014.  
<https://www.youtube.com/watch?v=AqmwKi6KOSw>.
- Manchester Orchestra - Simple Math (Video)*. Youtube, 7 avril 2011.  
[https://www.youtube.com/watch?v=PaMiVDZu\\_T4](https://www.youtube.com/watch?v=PaMiVDZu_T4).



*Passion Pit - « Cry Like A Ghost » (Official Video)*. Youtube, 27 mars 2013.

<https://www.youtube.com/watch?v=i380DwcJxxM>.

*Tenacious D - Rize of the Fenix (Official Video)*. Youtube, 3 mai 2012.

<https://www.youtube.com/watch?v=ls3rD8VfiSY>.

*The Hundred In The Hands - Commotion*. Youtube, 18 octobre 2010.

<https://www.youtube.com/watch?v=fixfZTmaVcA>.

*The Hundred In The Hands - Pigeons*, 26 juillet 2010.

<https://www.youtube.com/watch?v=zAfEvvnzlwQ>.

*The Shins - Simple Song (Video)*. Youtube, 23 février 2012.

<https://www.youtube.com/watch?v=RoLTPcD1S4Q>.

## COURTS MÉTRAGES DES DANIELS

*Happy Holidays*, 19 décembre 2010. <https://vimeo.com/17985665>.

*Interesting Ball*. 3 novembre 2014. <https://vimeo.com/110808221>.

*My Best Friend's Wedding/My Best Friend's Sweating*. 1 août 2011.

<https://vimeo.com/27167723>.

*Pockets*. 8 octobre 2012. <https://vimeo.com/50996114>.

*Possibilia*. Prettybird, Eko, Xbox Entertainment Studios, 2014.

<https://video.eko.com/v/possibilia>.

*PUPPETS - daniels*. 25 avril 2011. <https://vimeo.com/22830206>.

*Swingers*, 10 novembre 2009. <https://vimeo.com/7533107>.

Stash Magazine. *Dogboarding*, 19 mai 2014.

<https://www.youtube.com/watch?v=BNHawbKCy3E>.

*That New Kanye West Song*, 29 novembre 2010. <https://vimeo.com/17312010>.

## LONGS MÉTRAGES

Bird, Brad. *Ratatouille*. Pixar Animation Studios, Walt Disney Pictures, 2007.

Daniels. *Everything Everywhere All at Once*. A24, 2022.

Daniels. *Swiss Army Man*. A24, 2016.

Dupieux, Quentin. *Rubber*. Realitism Films, Arte France Cinéma, Elle Driver, 2010.

Fincher, David. *Fight Club*. Fox 2000 Pictures, Regency Enterprises, Linson Films, 1999.

Haynes, Todd. *Carol*. Number 9 Films, Film4 Productions, Killer Films, 2015.

Kar-wai, Wong. *In the Mood for Love*. Jet Tone Films, Paradis Films. 2000.

-. *Chungking Express*. Jet Tone Production. 1994.

- . *The Grandmaster*. Block 2 Pictures, Jet Tone Films, Sil-Metropole Organisation, Bona International Film Group, Annapurna Pictures. 2013
- Kubrick, Stanley. *2001 : A Space Odyssey*. Metro-Goldwyn-Mayer, 1968.
- Lasseter, John. *Toy Story*. Pixar Animation Studios, Walt Disney Pictures, 1995.
- The Wachowskis. *The Matrix*. Warner Bros, 1999.

## WEBOGRAPHIE

### SOURCES PRIMAIRES

- @dunkwun [Daniel Kwan], « Thank you for saying this. I've spent most of my career ashamed of the fact that I am a maximalist filmmaker », *Twitter*, 11:45 PM, 11 avril 2022, <https://twitter.com/dunkwun/status/1513634442224447491>.
- @kogonada [Kogonada], « Less is not always more. Sometimes more is more », *Twitter*, 7:52 PM, 11 avril 2022, <https://twitter.com/kogonada/status/1513575841208287236>.
- @talliemedel [Tallie Medel], « Thank you for making it crystal clear that filmmaking is a collaboration », *Instagram*, mars 2022, <https://www.instagram.com/p/CbiAffbLSAs/?igshid=MzRIODBiNWFIZA==>.
- Aguilar, Carlos. 16 Ways to Leave Your Lover: Watch Daniels' "Possibilia," a Choose-Your-Own-Break-Up Interactive Movie. *MovieMaker*, 8 août 2016 [interview]. <https://www.moviemaker.com/daniels-possibilia-choose-your-own-break-up-interactive-movie/>.
- Alamo Drafthouse. *SWISS ARMY MAN Q&A with Directors Daniel Scheinert and Daniel Kwan*. YouTube, 30 juin 2016 [interview]. [https://www.youtube.com/watch?v=isTf5O\\_rKNk&t=15s](https://www.youtube.com/watch?v=isTf5O_rKNk&t=15s).
- André-Sarreau, Léa. Entretien avec Daniel Scheinert, co-réalisateur du jouissif 'Everything Everywhere All at Once'. *Trois couleurs*, 7 juillet 2022 [interview]. <https://www.troiscouleurs.fr/article/daniel-scheinert-everything-everywhere-all-at-once-interview>.
- AsiaOne. *E-Junkies: A Chinese tradition blessed Everything Everywhere All At Once with luck and good fortune?* YouTube, 28 mars 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=7Z9X4rkaBX0>.
- Brown, Phil. An Interview With Swiss Army Man's The Daniels. *CGM Backlot Magazine*, 1 juillet 2016 [interview]. <https://www.cgmagonline.com/interviews/interview-swiss-army-mans-daniels/>.

- Bui, Hoai-Tran. The Daniels Know That Being On The Internet Is Like Everything Everywhere All At Once [Interview]. SlashFilm, 24 mars 2022 [interview].  
<https://www.slashfilm.com/808027/the-daniels-know-that-being-on-the-internet-is-like-everything-everywhere-all-at-once-interview/>.
- BUILD Series. *Paul Dano and Daniel Radcliffe On « Swiss Army Man » | BUILD Series*. YouTube, 29 juin 2016 [interview].  
<https://www.youtube.com/watch?v=LGBfkz0JOz4&t=323s>.
- CBS Mornings. *Oscar-nominated duo « The Daniels » on the success of « Everything Everywhere All At Once »*. YouTube, 4 mars 2023 [interview].  
<https://www.youtube.com/watch?v=EYf31UGTuwY&t=182s>.
- Cooper, Charlie. How Son Lux Crafted a Maximalist Soundtrack for ‘Everything Everywhere All at Once’. Rolling Stone, 13 avril 2022 [interview].  
<https://www.rollingstone.com/tv-movies/tv-movie-features/everything-everywhere-all-once-soundtrack-son-lux-interview-1336539/>.
- Daniels. « Daniels ». Danieldaniel, s. d [site web] <https://www.danieldaniel.us/>.
- Danoff, Owen. Son Lux Interview: Everything Everywhere All At Once. Screen Rant, 14 avril 2022 [interview].  
<https://screenrant.com/son-lux-interview-everything-everywhere-all-at-once/>.
- Dazed Digital. Daniels - Interesting Ball. Dazed, 31 octobre 2014 [interview].  
<https://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/22138/1/daniels-interesting-ball>.
- Dolby. *Daniels and the Music of Everything Everywhere All at Once Part 2 | Sound + Image Lab*. YouTube, 21 avril 2022 [interview].  
<https://www.youtube.com/watch?v=Hz2V6X6UqbY&t=145s>.
- Dolby. *Daniels and the Sound of Everything Everywhere All at Once | Sound + Image Lab*. YouTube, 19 avril 2022 [interview].  
[https://www.youtube.com/watch?v=RUEYtmvAh\\_4&t=2462s](https://www.youtube.com/watch?v=RUEYtmvAh_4&t=2462s).
- DVDXtras. *Everything Everywhere All At Once (2022) | Behind the Scenes*. Youtube, 11 juillet 2022 [interview]. <https://www.youtube.com/watch?v=gMqjQLSSe54&t=2388s>.
- Ehrlich, David. Inside Sundance 2016’s Craziest Movie: ‘Swiss Army Man’. Rolling Stone, 26 janvier 2016 [interview].  
<https://www.rollingstone.com/tv-movies/tv-movie-news/inside-sundance-2016s-craziest-movie-swiss-army-man-161887/>.
- Entertainment Weekly. « *Everything Everywhere All at Once* » Cast On Their New Genre-Bending Movie | *Around the Table*. YouTube, 25 mars 2022 [interview].  
<https://www.youtube.com/watch?v=3trFt71LXGE>.
- Fear, David. Twerking, Time Warps and Tenacious D: A Viewer’s Guide to the Daniels. Rolling Stone, 23 mars 2022 [interview].

- <https://www.rollingstone.com/tv-movies/tv-movie-features/twerking-time-warps-daniels-interview-1316996/>.
- Fusco, Jon. « Bad Ideas No One Else Wants to Make »: Meet « Swiss Army Man » Co-Directors DANIELS. No Film School, 1 juillet 2016 [interview].  
<https://nofilmschool.com/2016/06/daniels-swiss-army-man-interview>.
- Giroux, Jack. Everything Everywhere All At Once Composers Son Lux On Their Epic, 49-Track Score [Interview]. SlashFilm, 8 avril 2022 [interview].  
<https://www.slashfilm.com/826224/everything-everywhere-all-at-once-composers-son-lux-on-their-epic-49-track-score-interview/>.
- Go Creative Show. *Cinematography Breakdown of EVERYTHING EVERYWHERE ALL AT ONCE - interview with DP Larkin Seiple*. YouTube, 19 juillet 2022 [interview].  
<https://www.youtube.com/watch?v=SZyI1h21P4>.
- Hemphill, Jim. Less Marvel, More ‘Ghostbusters’: Behind the Handmade Visual Effects of ‘Everything Everywhere All at Once’. IndieWire, 15 avril 2022 [interview].  
<https://www.indiewire.com/features/general/everything-everywhere-all-at-once-visual-effects-1234716610/>.
- IGN. *Everything Everywhere All At Once: The Daniels Told Us How They Design Fight Scenes*. YouTube, 6 mars 2023 [interview].  
<https://www.youtube.com/watch?v=vsmY8dZrKso>.
- JoBlo Celebrity Interviews. *The Daniels Exclusive Interview | EVERYTHING EVERYWHERE ALL AT ONCE (2022)*. Youtube, 8 avril 2022 [interview].  
<https://www.youtube.com/watch?v=rXIMRSmb5oc&t=307s>.
- Kohn, Eric. ‘Everything Everywhere’ Producer Jonathan Wang Unlocks the Secret of the Daniels’ Success. IndieWire, 22 février 2022 [interview].  
<https://www.indiewire.com/awards/consider-this/everything-everywhere-everywhere-all-at-once-producer-jonathan-wang-interview-1234812390/>.
- Lee, Chris. The Everything Bagel of Influences Behind Everything Everywhere All at Once. Vulture, 13 avril 2022 [interview].  
<https://www.vulture.com/2022/04/everything-everywhere-all-at-onces-influences-explained.html>.
- Marcus, Bonnie. « Over 55 Doesn’t Mean Invisible For Jamie Lee Curtis. », 31 octobre 2018 [interview].  
<https://www.forbes.com/sites/bonniemarcus/2018/10/31/over-55-doesnt-mean-invisible-for-jamie-lee-curtis/?sh=1b49ce728837>.
- NBC. *Ke Huy Quan Wins Best Supporting Actor in a Motion Picture | 2023 Golden Globe Awards on NBC*. YouTube, 11 janvier 2023.  
<https://www.youtube.com/watch?v=WIFvInRA2xQ>.

- Oscars. *Academy Conversations: Swiss Army Man*. YouTube, 18 juillet 2016 [interview].  
<https://www.youtube.com/watch?v=emSDnc3-3Ek&t=41s>.
- Oscars. *Michelle Yeoh Wins Best Actress for « Everything Everywhere All at Once » | 95th Oscars (2023)*. YouTube, 18 avril 2023.  
<https://www.youtube.com/watch?v=DZldmL7zeSY>.
- Pathé France. *L'INTERVIEW - Daniel Scheinert pour EVERYTHING EVERYWHERE ALL AT ONCE*. Youtube, 31 août 2022 [interview].  
<https://www.youtube.com/watch?v=kcrrBEztzLM>.
- Robinson, Tasha. The directors of the Daniel Radcliffe farting-corpse film on death, unrequited love, and angry filmmaking. *The Verge*, 30 juin 2016 [interview].  
<https://www.theverge.com/2016/6/30/12069208/swiss-army-man-interview-directors-daniel-radcliffe>.
- Rothermel, Ryan. DANIELS Strip to Their Underwear. *Motionographer*, 21 mai 2010 [interview]. <https://motionographer.com/2010/05/21/daniels-strip-to-their-underwear/>.
- Scott D. Menzel. *Everything Everywhere All At Once World Premiere Q&A from SXSW 2022*. YouTube, 12 mars 2022 [interview]. <https://www.youtube.com/watch?v=fQ3UsmtsWBg>.
- Submarine Channel. *Profile: Music video directors Daniels*. YouTube, 22 mars 2013 [interview]. <https://www.youtube.com/watch?v=8MfTsCPswNs>.
- The GATE. *Daniels on Swiss Army Man*. Youtube, 29 septembre 2016 [interview].  
<https://www.youtube.com/watch?v=w9AhbLSPi0g>.
- The Late Show with Stephen Colbert. *Michelle Yeoh Describes the Daily Ritual on the Set of “Everything Everywhere All at Once”*. YouTube, 2 mars 2023 [interview].  
<https://www.youtube.com/watch?v=5nNi8x9Wtrg>.
- The New Yorker. *The Daniels Talk About Creating With Love & Fun In « Everything Everywhere All at Once »*. YouTube, 13 mars 2023 [interview].  
<https://www.youtube.com/watch?v=OrO8104rKUM&t=90s>.
- Vanity Fair. *Michelle Yeoh & The Daniels Break Down « Everything Everywhere All at Once » Fight Scene | Vanity Fair*, 25 mars 2022 [interview].  
<https://www.youtube.com/watch?v=C2k3esJHFuE>.
- Vanity Fair. *Rian Johnson & The Daniels Discuss Directing, Film Genres and New Projects | Vanity Fair*. YouTube, 10 janvier 2023 [interview].  
<https://www.youtube.com/watch?v=c19BTHGGz9s>.
- Writers Guild Foundation. *The Daniels dissect their Oscar-winning screenplay*. YouTube, 16 février 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=08scUQgkUK4>.
- Vimeo. « Daniels », s. d. <https://vimeo.com/danieldaniel>.
- Zadie. “Turn Down for What” (by DJ Snake & Lil Jon). Vimeo, 14 mars 2018.  
<https://vimeo.com/260005711>.

## SOURCES SECONDAIRES

- Bergeson, Samantha. Daniels Ink Five-Year Deal with Universal After ‘Everything Everywhere’ Success. *IndieWire*, 2 août 2022.  
<https://www.indiewire.com/features/general/daniels-universal-five-year-deal-everything-everywhere-all-at-once-1234747462/>, consulté le 9 juin 2023.
- Cheema, Sukhbir. Michelle Yeoh becomes the first Malaysian and Asian to win Best Actress at Oscars. *Mashable SE Asia*, 13 mars 2023.  
<https://sea.mashable.com/life/22786/1st-malaysian-to-win-the-oscars-malaysia-reacts-to-michelle-yeohs-oscar-win>, consulté le 9 juin 2023.
- CinemaSins. *Everything Everywhere Wrong With Everything Everywhere All at Once All At Once*. YouTube, 29 décembre 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=PS9advp4NhA>.
- Daw, Robbie. « DJ Snake & Lil Jon’s “Turn Down For What” Video Is The Most Insane Thing You’ll Watch All Month ». *Idolator* [blog], 12 mars 2014.  
<https://www.idolator.com/7509491/dj-snake-lil-jons-turn-down-for-what-video?view-all>, consulté le 9 juin 2023.
- « Everything Everywhere All at Once », IMDb, s. d. <https://www.imdb.com/title/tt6710474/>, consulté le 9 juin 2023.
- Gétin, Christine. « TDAH, les troubles associés ou comorbidités ». *TDAH France*, 19 septembre 2022.  
[https://www.tdah-france.fr/-Troubles-associes-.html?lang=fr&var\\_ajax\\_redir=1](https://www.tdah-france.fr/-Troubles-associes-.html?lang=fr&var_ajax_redir=1), consulté le 9 juin 2023.
- Head, Jonathan, et Tran Vo. « Why Vietnam doesn’t want to claim Ke Huy Quan ». *BBC*, 15 mars 2023. <https://www.bbc.com/news/world-asia-64963161>, consulté le 9 juin 2023.
- Ho, Karen K. « Crazy Rich Asians Is Going to Change Hollywood. It’s About Time », 15 août 2018. <https://time.com/longform/crazy-rich-asians/>, consulté le 9 juin 2023.
- Jung, John. « History of Chinese laundries ». *Chinese Laundries* (blog), 2016.  
<https://chineselaundry.wordpress.com/>, consulté le 9 juin 2023.
- Lai Coughlin, Laura. « I’ve waited my entire life for ‘Everything Everywhere All At Once’ », 16 mars 2023.  
<https://vogue.sg/everything-everywhere-all-at-once-viewpoint-asian-representation/>, consulté le 9 juin 2023.
- Le ciné-club de M. Bobine. *Everything Everywhere All at Once des Daniels, l’analyse de M. Bobine*. Youtube, 2 septembre 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=bSlids8GYgw>.
- « Les différents formats d’image au cinéma ». 4 janvier 2021.  
[https://www.cnc.fr/cinema/actualites/les-differents-formats-dimage-au-cinema\\_1106023](https://www.cnc.fr/cinema/actualites/les-differents-formats-dimage-au-cinema_1106023), consulté le 9 juin 2023.

- Li, Joyce. « “Everything Everywhere All at Once” Makes History as the Most-Awarded Film Ever », 12 mars 2023.  
<https://hypebeast.com/2023/3/a24-everything-everywhere-all-at-once-most-awarded-film-ever>, consulté le 9 juin 2023.
- mike-82085. « Review of Swiss Army Man ». Don’t be fooled by many of the reviews; Swiss Army Man is a rigorous and unflinching portrayal, 15 novembre 2016.  
[https://www.imdb.com/review/rw3580538/?ref\\_=tt\\_urv](https://www.imdb.com/review/rw3580538/?ref_=tt_urv), consulté le 9 juin 2023.
- Newman, Jason. « DJ Snake and Lil Jon’s “Turn Down for What” Video Is Perfect Insanity », 12 mars 2014.  
<http://www.rollingstone.com/music/videos/dj-snake-and-lil-jons-turn-down-for-what-is-perfect-insanity-20140312>, consulté le 9 juin 2023.
- Prettybird. « Daniels », s. d. <http://www.prettybirdus.com/>, consulté le 9 juin 2023.
- Robinson, Tasha. « The best Easter egg in Everything Everywhere All At Once is a secret director’s cameo », avril 2022.  
<https://www.polygon.com/23015417/everything-everywhere-all-at-once-easter-egg-ape-suit-daniels>, consulté le 9 juin 2023.
- r/TrueFilm. « I just watched the short film, Interesting Ball, and I’d like to discuss/process what I’ve just seen. », 2015.  
[https://www.reddit.com/r/TrueFilm/comments/4qheft/i\\_just\\_watched\\_the\\_short\\_film\\_interesting\\_ball/](https://www.reddit.com/r/TrueFilm/comments/4qheft/i_just_watched_the_short_film_interesting_ball/), consulté le 9 juin 2023.
- Sahoo, Rajalaxmi. « Swiss Army Man Ending Explained, Swiss Army Man Movie Review ». *Freshers Live* [site web], février 2023.  
<https://www.fresherslive.com/latest/articles/swiss-army-man-ending-explained-swiss-army-man-movie-review-10012389>, consulté le 9 juin 2023.
- « Swiss Army Man », IMDb, s. d. <https://www.imdb.com/title/tt4034354/>, consulté le 9 juin 2023.
- The Age of Ideas. « A24, THE FUTURE OF FILM », s. d.  
<https://theageofideas.com/a24-future-film/>, consulté le 9 juin 2023.
- « THE MOST ATHLETIC PELVIC THRUSTING IN A MUSIC VIDEO EVER », *Angry Asian Man* [blog], 14 mars 2014.  
<http://blog.angryasianman.com/2014/03/the-most-athletic-pelvic-thrusting-in.html>, consulté le 9 juin 2023.
- « Théorie : Pourquoi tous les films ont l’air orange et bleu ». Clique, 30 janvier 2015.  
<https://www.clique.tv/theorie-pourquoi-tous-les-films-ont-lair-orange-et-bleu/>, consulté le 9 juin 2023.

« Women Over 50: The Right to be Seen on Screen », Geena Davis Institute [site web], s. d.  
<https://seejane.org/research-informs-empowers/women-over-50-report/>, consulté le 9 juin 2023.

Zee, Michaela. « Everything Everywhere All at Once Passes Return of the King as Most-Awarded Movie Ever », IGN, 10 mars 2023.  
<https://www.ign.com/articles/everything-everywhere-all-at-once-return-of-the-king-most-awarded-movie>, consulté le 9 juin 2023.

Zornosa, Laura. Michelle Yeoh Makes Oscars History as First Asian Lead Actress Winner. Read Her Full Acceptance Speech. Time, 13 mars 2023.  
<https://time.com/6262204/michelle-yeoh-oscars-best-actress/>, consulté le 9 juin 2023.