

***The Green Knight* de David Lowery (2021), un chevalier sous influence**

Sandra Gorgievski

Université de Toulon

Brouillage des repères, anachronismes aléatoires, fins multiples, *cliffhanger*, réminiscences d'images en forme de révélateurs ou de prémonitions, faux-semblants : cette adaptation (ou continuation) cinématographique du poème moyen-anglais *Sir Gawain and the Green Knight* souligne l'impermanence et l'instabilité des signes. Perceval moderne au château du Graal, le Gauvain de Lowery ne parvient pas à élucider le système de signes qui l'entourent. Une comparaison entre la théorie médiévale du signe à l'œuvre dans le poème et la sémiologie de l'image filmique dans *The Green Knight* permettra de mettre en lumière les termes « tradition et innovation ». La contextualisation s'impose afin d'éviter, dans la mesure du possible, l'anachronisme, et de proposer une analyse sémiologique qui rende compte des enjeux sociaux, théologiques, idéologiques des périodes de production. Au XIV^e siècle, le système sémiologique est relativement stable, mais autorise néanmoins une certaine « multivalence » des signes. Ce système de lecture, accessible dans l'héraldique, les sermons et les écrits doctrinaux, est loin de produire une liste statique de signes, de leurs équivalents et une hiérarchie de sens possibles selon les doctrines ayant cours à l'époque. Au XXI^e siècle, la sémiologie de l'image comporte également des outils d'interprétation complexes qui ne sont pas applicables au poème et qui différencient, par exemple, les signes iconiques et les signes plastiques (couleur, forme, texture, éclairage, cadrage)¹. En partant des signes stables et multivalents que sont le pentacle et la ceinture verte dans le poème, nous verrons comment ils sont détournés dans le film et associés à des signes instables. Puis nous étudierons la discontinuité spatiale et narrative, et enfin les différents types de regards caméra dans *The Green Knight*, passant d'un constat d'incommunicabilité à la recharge de l'imaginaire du spectateur.

1-Signes (in)stables ou multivalents (détournés)

Quelques notions phare peuvent aider à comparer les systèmes sémiologiques. Parmi les sources accessibles au XIV^e siècle, le Père de l'Église Saint Augustin (354-430) établit la distinction entre les choses (*res*) et le signe (*signa*), formant la base de toute théorie du signe au Moyen Âge :

J'entends par « signe » ce qui s'emploie pour désigner quelque chose. Ainsi tout signe est en même temps une certaine chose, autrement il ne serait absolument rien ; mais toute chose n'est pas un signe. C'est pourquoi, dans

¹ Martine Joly, *L'image et les signes*, Paris, Armand Colin, 2017, pp. 97-98 ; 102.

cette division des choses et des signes, lorsque nous traiterons des choses, il pourra s'en rencontrer plusieurs qui aient la propriété de signifier [...] et rappelons-nous que nous n'avons à considérer ici dans les choses que ce qu'elles sont en elles-mêmes, et non ce qu'elles peuvent signifier d'ailleurs².

Selon Arthur Ross, quatre approches sémiologiques sont applicables au texte du XIV^e siècle³ :

Le domaine de la « pure signification » (*significatio*) : la relation entre le signe et son référent relève de l'équivalence ; le signe est un substitut dans le discours de l'objet dans le monde des choses (ce qui correspond aujourd'hui à la sémantique lexicale).

Le pouvoir du signe *provoque* l'idée de la chose dans l'esprit de celui qui le perçoit : « il ne faut pas s'attacher à ce que [les signes] sont en eux-mêmes, mais à leur propriété significative, ou à l'objet qu'ils désignent. On entend par signe ce qui, outre l'objet qu'il offre à nos sens, fait naître dans notre esprit l'idée d'une autre chose. Ainsi la vue des traces d'un animal nous découvre son passage ; la fumée nous révèle l'existence du feu caché à nos regards »⁴. Cela correspond aujourd'hui à la fonction épistémologique de l'« indice », selon Charles Saunders Pierce, directement lié à son objet par une relation causale ou physique. C'est cette relation de contiguïté qui en fait un signe indiciel. Un indice n'a pas besoin de ressembler à l'objet, mais il en est une trace ou un effet.

La signification du signe est déterminée selon le contexte linguistique et non de façon isolée (*suppositio*), une pensée qui se développe dès le XII^e siècle.

Le signe est relié à un contexte plus large. Augustin prend en compte la réception du signe, la connaissance de l'auditoire dans la production du sens : ses qualités peuvent modifier la compréhension du discours, par exemple la prière selon la doctrine chrétienne. Ceci est développé aujourd'hui dans le relativisme de la sociolinguistique : le symbole, signe dont la relation avec son objet est arbitraire ou conventionnelle, nécessite une compréhension partagée ou un accord social pour pouvoir être interprété⁵.

Selon la sémiologie de l'image médiévale, le pentacle et la ceinture verte sont des signes multivalents dont la complexité est à la mesure du discours. Ils sont utilisés à la fois comme des signes statiques ayant des référents universels figés (*significatio*), et également selon des propositions (*suppositio*) qui mettent en discussion leur valeur de vérité ; ils peuvent être lus de façons différentes selon le type d'auditoire : le poète construit alors sa hiérarchie interprétative. Se limiter à une lecture unique de ces signes serait méconnaître la complexité du poème. On peut parler de modes de

² Augustin, *De Doctrina Christiana, De la Doctrine chrétienne*, trad. M. Raux, L. Guérin & C^o éditeurs, 1866, livre I, chap. 1-2. Voir également les traités du XIII^e siècle de logiciens (Pierre d'Espagne, Thomas d'Aquin puis Guillaume d'Ockham, in *Dictionnaire du Moyen Âge*).

³ Ross G. Arthur, *Medieval Sign Theory and Sir Gawain and the Green Knight*, University of Toronto Press, 1987, pp. 10-17.

⁴ Augustin, *op. cit.*, livre II, chap. 1.

⁵ Charles Saunders Pierce, *Écrits sur le signe*, Trad. Gérard Deledalle, Paris, Points, 2017.

signification, par exemple dans le cas du pentacle, avec la géométrie spéculative qui étudie le lien complexe entre l'image et ses référents (*exempla*) selon les textes doctrinaux ou homilétiques. Le pentacle et la ceinture verte peuvent être replacés dans leur système interprétatif, collectif, propre à l'auditoire des romances médiévales au XIV^e siècle, associées à la révélation d'ordre spirituel. Ces deux signes sont réduits ou détournés dans le film.

Le pentacle : un signe réduit

Dans le poème (619-69), le pentacle est décrit comme un signe (« a syngne/a symbol » 625)⁶ dont la pure signification est la vérité (« in bytoknyng of trawthe/as a token of fidelity » 626) selon une convention reconnaissable à l'époque (*signum ad placitum*), mais aussi comme un objet visible/référent (*res*) auquel on se réfère avec deux termes stables : « the pure pentaungel/the pure pentangle » pour les nobles érudits (« with lore » 664), « the endless knot » pour les Anglais en général (630). La relation entre le pentacle et le signe qui lui est attribué indique sa qualité invisible :

It is chosen as a sign for trawþ because it relates to some essential quality or qualities of trawþ Itself. The poet seems to be saying that, just as the name “endless knot” and the name “pentangle” are imposed on the pentangle as signs relating to its endlessness and its five-foldness, so too the pentangle is imposed on trawþ” as a sign because trawþ is both endless and fivefold. Solomon performed his task according to right reason, placing in front of us a visible sign whose properties may be examined and analysed in order to learn about an invisible quality⁷.

Il fait partie des objets physiquement sans fin qui, dans le contexte sémantique de l'époque, *signifient* une qualité sans fin (la bague de mariage, la couronne, le cercle), tout comme 5 est un chiffre circulaire, et sa proportion géométrique triangulaire peut se répliquer de façon quasi infinie, en signe de l'infinité de Dieu, de la béatitude paradisiaque, et de l'absolue vérité. C'est un signe dont les qualités physiques visibles correspondent aux qualités invisibles de son référent⁸. Mais la signification n'est pas rigide. Au-delà de l'absolu divin, se pose la question du conditionnel, du relatif humain : par exemple l'insigne héraldique souligne de façon conventionnelle l'identité du héros⁹, mais aussi l'état de grâce provisoire et transitoire de Gawain, à qui ce signe est attribué, et enfin ce que ce signe professe aux yeux de tous : sa foi¹⁰.

Dans le film, le pentacle apparaît en gros plan sur une armure à la Table Ronde, sans porteur identifié (n'importe quel chevalier ?) ; il est réduit à un insigne héraldique dont le sens est interprété par Gawain comme un symbole lorsqu'il le regarde : « *I see legends* » [Fig. 1]; il apparaît en forme de mosaïque dans des plans en plongée sur le sol pavé du hall de Camelot, montrant Gawain et la tête coupée du Chevalier Vert [Fig. 2], en taille réduite sur un médaillon que porte Arthur, et enfin sur le

⁶ Le texte moyen-anglais est suivi de sa traduction par Simon Armitage dans l'édition de référence (Norton, 2008).

⁷ Ross Arthur, *op. cit.*, p. 31.

⁸ *Ibidem*, pp. 34-42.

⁹ *Ibidem*. pp. 48-56.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 73-84.

bouclier de Gawain avant son départ, lorsque Guenièvre, comme habitée d'un regard surnaturel, lit d'une voix ténébreuse la liste des cinq doigts, cinq joies, cinq mois, cinq vertus, telle un oracle dont le sens est devenu incompréhensible. Le pentacle, signe stable et multivalent dans le poème, est un signe réduit et instable dans le film.



Fig. 1-2 Le pentacle à Camelot, captures d'écran, *The Green Knight*, David Lowery (2021)

La ceinture verte : un signe détourné

Dans le poème, la ceinture verte donnée par Lady Bertilak est tout sauf un signe stable : c'est d'abord un objet (*res*) que Gawain préférera à la riche bague pour ses propriétés invisibles, détaillées par la Dame (1853-4). Mais lorsque Gawain admet avoir fauté en ne la rendant pas à Bertilak, il la transforme en un signe sémantique, et s'accuse avant de la restituer : « in yow is vylany and vyse that vertue disstryes/They breed villainy and vice, and destroy all virtue » (2375). Le Chevalier Vert, lui, en fait un signe évocateur de toute l'aventure de Gawain : « and this a pure token Of the chaunce of the grene chapel at chevalrous knyghtes/ And this keepsake will be proof to all chivalrous knights of your challenge in this chapel » (2398-9). Signe que Gawain refuse et remplace par celui de la honte et de la faute : « Bot in syngne of my surfet/but as a sign of my sin » (2433), « in tokenyng he was tane in tech of a faute/as a sign that his honor was stained by sin » (2488). Une fois à la cour d'Arthur, Gawain en change à nouveau le sens, si bien que la ceinture devient le signe permanent de l'absence de vérité : « the bende of this blame [...] This is the token of untrawthe that I am tan inne/the symbol of the sin [...] I was tainted by untruth. This token, » (2506-9). Puis les chevaliers arthuriens et toute la cour en inversent le sens pour en faire un signe honorifique : « for sake of that segge/for the sake of this man » (2518)¹¹.

Dans le film, la ceinture circule entre la mère, le charognard et la Dame comme objet apotropaïque propre à détourner le danger et conjurer le mauvais sort, soulignant ainsi l'agentivité

¹¹ *Ibidem*, pp. 106-12. Roth montre que ni le pentacle, ni la ceinture ne sont adaptés comme signes stables, car ils pèchent par excès, l'un étant signe de la vérité pure (d'essence divine), l'autre de l'absence totale de vérité (d'essence satanique), aucun signe ne pouvant s'appliquer justement à l'humain qu'est Gawain, susceptible d'être racheté. Seule sa blessure (guérie) signale son désespoir.

féminine dont les paroles (« *you will not come to harm* ») sont répétées par la mère, qui y cache un talisman [Fig. 3], puis par la Dame dans la chambre. Le discours de la Dame sur la couleur vert-de-gris et la mousse reprend l'image du poème selon lequel l'herbe verte s'étiolle et devient grise avec l'arrivée de l'hiver : « *Thenne al ryfes and rotes that ros upon fyrst/then all which had risen over-ripens and rots* » (527-8), rendant manifeste la pourriture du monde ; mais dans le film, la ceinture est associée au *memento mori* plutôt qu'au cycle des saisons.

Après la fuite de Gawain à la Chapelle Verte, le signe est détourné car Gawain ne la montre pas à la cour lors de la séquence faussement proleptique de retour à Camelot. Pour le spectateur, elle devient l'indice de l'intériorisation de la faute de Gawain et de son sentiment de culpabilité, en lieu et place du récit honteux partagé à la cour dans le poème, qui permet aux chevaliers d'en faire un signe multivalent, telle que la jarretière qui a donné son nom à l'Ordre créé par Edward III. La ceinture verte passe d'une utilisation pratique au signe d'un choix moral, la faillite de Gawain à acquérir réellement les qualités chevaleresques (« *honor* », « *greatness* »). De retour à Camelot, Gawain ne la quitte plus, que ce soit lors de son couronnement [Fig. 4] ou dans l'intimité avec Essel ou sa Reine, qui tente pourtant de la lui ôter. La ceinture signale une sorte de tribunal sans fin de la conscience coupable, jusqu'à la révélation finale dans un Camelot déserté, où son abandon symbolise la prise de conscience de Gawain de sa propre faillibilité mais également sa perfectibilité, provoquant la décollation et, par là même, l'interruption du récit enchâssé et le retour à la diégèse dans la Chapelle Verte. Gawain la restitue au chevalier avant de se prêter au jeu, réussissant là où le personnage du poème a échoué [Fig. 5]. L'aventure reste individuelle.

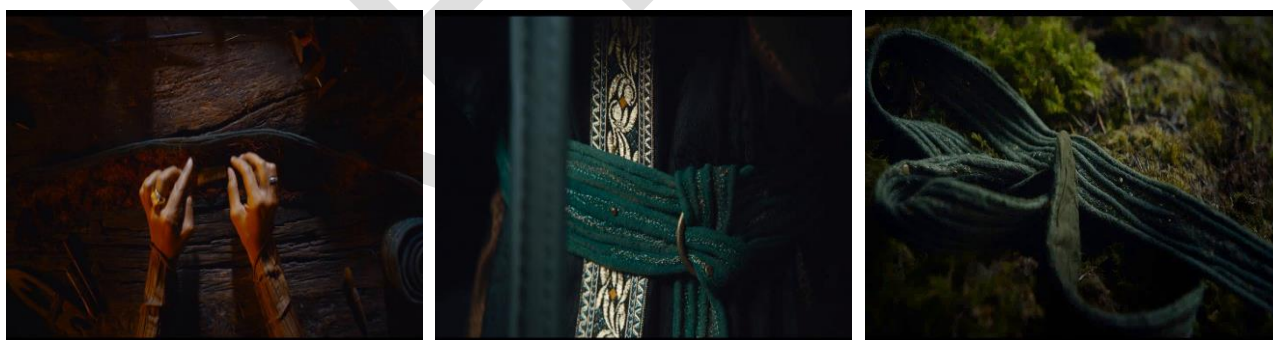


Fig. 3-4-5 La ceinture verte à Camelot et à la Chapelle Verte, captures d'écran, *The Green Knight*, David Lowery

Instabilité des signes

Le pentacle et la ceinture font partie d'un système sémiologique instable dans le film, avec l'utilisation constante de gros plans sur des détails (sur)chargés de sens multiples, hermétiques, ambivalents, que ni le personnage de Gawain, ni le spectateur, ne parviennent à reconnaître ni décrypter. Un système de faux indices, de fausses pistes est mis en place, qui ouvre sur de mystérieuses « révélations », selon un procédé propre au cinéma moderne, à la façon du film de Jonathan Nossiter

Signs and Wonders (2000). Ce film suit les interrogations et les doutes du personnage d'Alec qui, en proie à une crise matrimoniale, régit sa vie et ses décisions en fonctions de signes visuels surabondants qu'il croit reconnaître dans son environnement quotidien : dans un montage rapide et brisé, des éléments appartenant à des systèmes sémiologiques stables, comme des panneaux de signalisation routière, des drapeaux (suisse, américain ou grec), des uniformes, apparaissent avec une surdétermination de couleurs saturées quasi fluorescentes (jaune, orange, vert, rouge) mais dont la signification est détournée. Alors qu'il prétend « *I'm not superstitious* », Alec attribue aux signes ou événements banals du quotidien (foulard jaune, globes de lampadaires etc...) une lecture sémiologique de type holistique (« *a cosmic sense of everything* ») [Fig. 6].



Fig. 6 Alec (Stellan Skarsgård), Katherine (Deborah Kara Unger), capture d'écran, *Signs and Wonders*, Jonathan Nossiter

Coïncidences faussement signifiantes, répétitions ou doubles font l'objet d'un jeu de piste entre Alec et sa fille et cette manipulation de signes se révèle tragique¹². Les prétendus signes positifs (« *encouraging signs* ») deviennent instruments de mort, comme le gâteau rempli de morceaux de verre, tandis qu'Alec déclare : « *it's only a game* ». L'instabilité des signes conduit à la mort de l'amant, l'avortement de l'amante et l'emprisonnement d'Alec, accusé de tentative de meurtre.

De même chez Lowery, la surabondance de signes inintelligibles rend manifeste l'errance ontologique, à travers une bande-son dissonante et inquiétante (composée par Daniel Hart) qui exprime les doutes et la confusion de Gawain, comme ceux d'Alec chez Nossiter. Des images pourvoyeuses de faux-sens, de doutes non levés, souvent proches du cliché, semblent être des signes, qui n'en sont peut-être pas : la houppelande ocre de Gawain, seule couleur saturée et vive, tranche avec la pellicule terne et sombre, avec la couleur grisâtre des vêtements des villageois [Fig. 7]. Elle ne peut être signe de son appartenance aristocratique, ni de sa jeunesse au milieu d'une cour arthurienne composée de chevaliers

¹² La manipulation de signes sonores (l'enregistrement tronqué d'une conversation entre Alec et sa femme) fait dire le contraire de ce qui a été prononcé, et conduit au malentendu : l'enfant confirme ainsi son propre désir de tuer l'amant de sa mère, et les amants se croient manipulés. Le livre que lit l'enfant, *Alice in Wonderland*, fournit les éléments de l'ironie tragique.

d'âge mûr aux vêtements sombres, d'un roi et d'une reine vieillissants et malades passant du gris pâle au blanc mortuaire. La couleur jaune semble être le signe distinctif de l'identité de Gawain (à défaut du pentacle), ce que suggère le filtre de lumière jaune qui nimbe la séquence à la Chapelle Verte [Fig. 8].



Fig. 7 Gawain (Dev Patel) quitte Camelot



Fig. 8 L'arrivée à la Chapelle Verte
captures d'écran, *The Green Knight*, David Lowery

Le chromatisme s'amenuise ensuite et c'est un Gawain honteux, vêtu d'une houppelande sombre et sale, qui se fond dans le décor lors de la séquence de retour à Camelot [Fig. 9].



Fig. 9 Le retour de Gawain à Camelot, capture d'écran, *The Green Knight*, David Lowery

La forme parfaite du cercle, de la couronne à la Table Ronde, magnifié dans les séquences du défi du Chevalier Vert à Camelot [Fig. 10] semble être un *topos* rebattu.

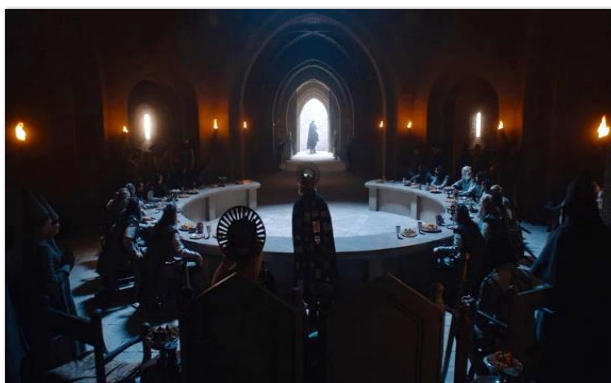


Fig. 10 Camelot, capture d'écran, *The Green Knight*, David Lowery

Lors de séquence visionnaire du retour à Camelot, la couronne perd sa qualité de symbole métonymique du pouvoir et n'est plus signifiante sur le champ de bataille où elle est associée à la déchéance de la cour arthurienne portée à son paroxysme [Fig. 11]. La surdétermination vide le signe de sens. Lors du défilement des crédits et du nom des acteurs (à la façon de *Monty Python and the Holy Grail*, 1975), la couronne semble se réduire à un simple accessoire de jeu dont s'empare une petite actrice sur le plateau [Fig. 12].



Fig. 11-12 Gawain sur le champ de bataille - Fin du film, captures d'écran, *The Green Knight*, David Lowery

La hache énorme et démesurée du Chevalier Vert dans le poème (« a hoge and unmete/the mother of all axes 208 ; « with a brod egge/its boroad-edged blade » 212) devient un signe distinctif de l'aventure de Gawain dans le film et fait même l'objet de l'affiche du film [Fig. 18]. Dans le poème, son pouvoir tranchant est souligné (« as wel shapen to schere as sharp rasores/it could shear a man's scalp and gave him to boot » 213), comme dans le film où elle est associée au sang répandu sur la pierre *avant même* que Gawain ne tranche la tête du chevalier (mais avec l'épée donnée par Arthur). Un zoom en plongée sur la hache et son manche ensanglanté semble être un signe prémonitoire de la mort annoncée de Gawain [Fig. 13]. Vue dans des gros plans en plongée, elle est l'objet de tous les soins, enveloppée dans une étoffe rouge, rangée dans un coffre [Fig. 14], puis ressortie un an après, couverte d'une mousse signalant le passage du temps, le départ de Gawain et sa mort annoncée [Fig. 15].

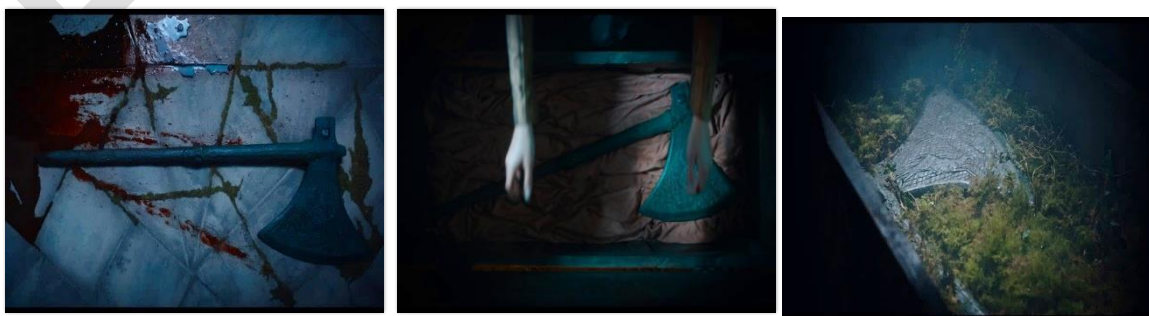


Fig. 13-14-15 La hache à Camelot, captures d'écran, *The Green Knight*, David Lowery

Dans le poème, l'arme effrayante (« grymme tole/gruesome axe » 413) devient un trophée qui reste exposé à Camelot, objet de tous les regards : « Ther all men for mervayl myght on hit loke/so that men who saw it would be mesmerized and amazed » (479). Dans le film, Gawain l'emporte avec lui en quittant la cour. Volée par le charognard, puis retrouvée (hasard, coïncidence fortuite ?), sa présence dans des plans frontaux (qui accentuent le tranchant acéré de la lame), signale l'épreuve chez Winifred [Fig. 16], puis au château du Seigneur et de sa Dame [Fig. 17].



Fig. 16-17 La hache chez Winifred et au château, captures d'écran, *The Green Knight*, David Lowery

Dans le poème, c'est une autre hache qui attend Gawain à la Chapelle Verte (« a felle weppen, Adenes ax nwe dyght/a wondrous weapon, a Danish-style axe » 2222-3), également qualifiée de « grymme tole/the axe » (2260). Lowery fusionne les deux haches en une seule et unique arme qui devient instrument de mort à la Chapelle Verte [Fig. 19].



Fig. 18-19 Affiche du film - La Chapelle Verte, captures d'écran, *The Green Knight*, David Lowery

Des signes linguistiques tracés à l'écran déjouent l'effet attendu de révélation et participent d'une mystification du langage, car les inscriptions semblent aléatoires – runes gravées par les magiciennes qui assistent la mère de Gawain, talisman gravé placé dans la ceinture verte, mots anglais de la lettre vus en gros plan (« honor », « strike »), langues qui se superposent lors de la cérémonie du départ (les prières en latin du prêtre, en langue sibylline des sœurs, en anglais de Guenièvre). Gawain commet des jeux de mots involontaires : « *I'm head home* », dit-il à sainte Winifred. Pour le Seigneur, le monde est plein d'énigmes : « *strange things* ». Et de conclure : « *I see things that bear no logic* ».

Un autre effet mystificateur provient d'images d'objets ou de personnages prenant feu : dans le mystérieux plan initial, Gawain en majesté prend feu [Fig. 20], rappelant l'installation vidéo et sonore

de Bill Viola *The Crossing* (1996) où, sur deux écrans dos à dos, un personnage est d'un côté peu à peu submergé par une pluie torrentielle, de l'autre embrasé, sans qu'aucun sens soit donné¹³ [Fig. 22]. Dans le film, le feu et les braises sont associés aux pratiques divinatoires magiques de la mère et des sœurs, l'arrivée du Chevalier Vert provoque l'extinction des torches, la mystérieuse lettre transmise de la mère au Chevalier prend feu [Fig. 21], des conversations sibyllines ont lieu au coin du feu, rendant le signe élémentaire proche du cliché.



Fig. 20-21 Gawain en majesté - La lettre mystérieuse captures d'écran, *The Green Knight*, David Lowery

Fig. 22 Bill Viola, *The Crossing* capture d'écran

2- Discontinuité spatiale et narrative : l'expérience du vide

Effets miroir, têtes décapitées, images inversées, dédoublement

Dans le poème, la vision du Chevalier céphalophore obéit à une multivalence des signes, de l'hagiographie aux légendes celtiques et invariants anthropologiques¹⁴, mais dans le film, la surabondance des décapitations – le Chevalier Vert, Winifred, Gawain [Fig. 23-24-25] – dépasse le *topos* du film fantastique, car elles semblent n'avoir d'autre sens que leur propre procédé formel.

¹³ Vidéo accessible : <https://yandex.ru/video/preview/12716568281486853545>

¹⁴ Voir Catalina Girbea, « La décapitation dans *Sire Gawain et le Chevalier Vert* », *Babel*, 42, 2020, pp. 31-51, [En ligne] <http://journals.openedition.org/babel/11168>

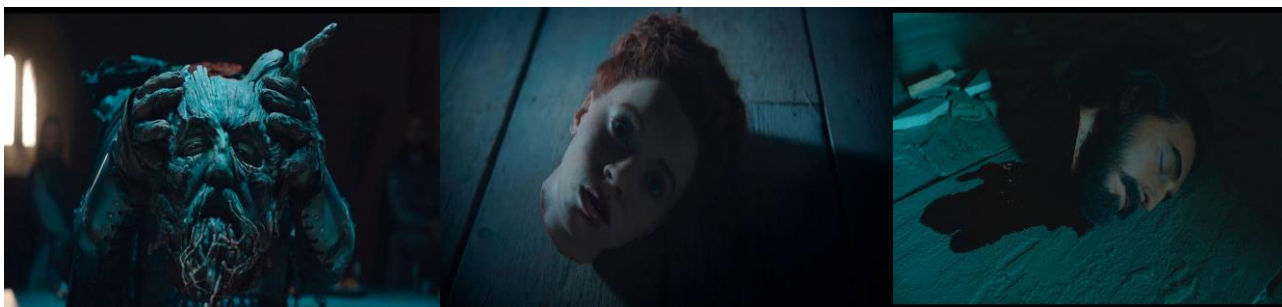


Fig. 23-24-25 Décapitations : le Chevalier Vert (Ralph Ineson), St. Winifred (Erin Kellyman), Gawain (Dev Patel) captures d'écran, *The Green Knight*, David Lowery

L'effet miroir du petit théâtre, qui structure le film, semble être une mise en abyme de l'aventure de Gawain : après la célébration joyeuse de sa réputation (la marionnette de Gawain coupe la tête de celle du Chevalier Vert), on peut lire la tristesse, la commisération ou l'indifférence sur les visages de l'auditoire lorsque la roue tourne et provoque la décapitation de la marionnette de Gawain [Fig. 26]. Le sens de ce faux effet d'annonce est peut-être à retrouver dans le poème : la nécessité de se préparer à la mort.



Fig. 26 Le théâtre : décapitation de Gawain, captures d'écran, *The Green Knight*, David Lowery

Les « têtes coupées » par le cadre, vues en gros plan, abondent, selon un procédé cher à la photographie et au cinéma, à la façon du documentaire de Johan van der Keuken *Face Value* (1990) : lors d'un périple dans une Europe imaginaire, une cartographie de visages vus en gros plans expriment le désir ou la peur de se donner à voir, la peur de se faire voir, l'impossibilité de se voir soi-même et l'autre. Refusant la linéarité du récit, le montage complexe donne à voir des croisements, des juxtapositions, des correspondances. La fraise de la Reine chez Lowery [Fig. 27] et celle d'une jeune fille chez van der Keuken [Fig. 28] souligne la décollation, à la façon d'une tête de Saint-Jean-Baptiste.



Fig. 27 La Reine (Megan Tiernan)
capture d'écran, *The Green Knight*, David Lowery



Fig. 28
Johan van der Keuken, *Face Value*

Chez Lowery, les visages sont de plus inversés, non sans un certain maniérisme : le portrait en pied de Gawain et son esquisse ('A Too Quick Year'), donnent lieu à une inversion en miroir du modèle [Fig. 29] alors qu'il pose à la fenêtre [Fig. 30] dans une série de champs/contre-champs [Fig. 31].

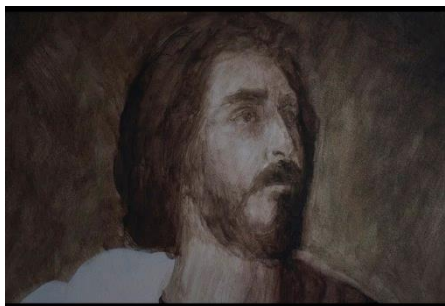


Fig. 29-30-31 Portrait de Gawain à Camelot, captures d'écran, *The Green Knight*, David Lowery

Le portrait de Gawain par la Dame est ensuite réalisé à partir du procédé d'inversion de l'image par la *camera obscura*, révélé lors d'un zoom avant [Fig. 32-33] ('An Exchange of Winnings'), puis par un zoom arrière lors du retour à Camelot, cette fois retourné dans le « bon sens », accroché derrière le trône [Fig. 34] ('A Beheading').

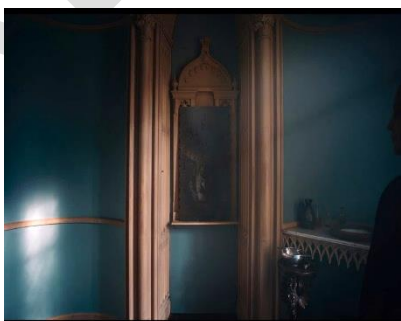
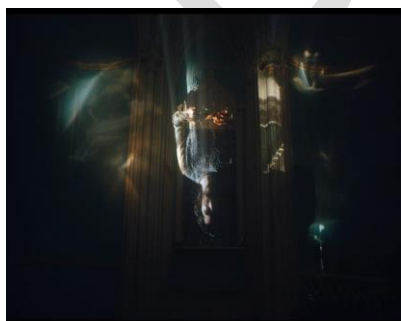


Fig. 32-33-34 Portrait de Gawain au château et à Camelot, captures d'écran, *The Green Knight*, David Lowery

L'inversion s'amplifie lorsque la caméra subjective inverse les lois de la gravité dans certaines représentations spatiales : lorsque Gawain plonge tête la première dans l'étang chez Winifred, l'image verticale du corps de Gawain est inversée, signalant ainsi une ascension en forme de révélation, à la façon d'une vidéo de Bill Viola (*Ascension*, 2000), où le personnage de Tristan immergé dans l'eau

remonte lentement à la surface, avant de disparaître au fond¹⁵. On pense également à la séquence sous l'eau, d'inspiration très jungienne, où Perceval se défait de son armure avant d'émerger comme un homme nouveau grâce à la fonction régénératrice de l'élément liquide, prêt à résoudre l'énigme du Graal (John Boorman, *Excalibur*, 1981). Dans *The Green Knight*, des plans en plongée sans signification claire montrent des personnages la tête à l'envers, comme l'image peinte de la Vierge sur le bouclier dans la forêt ('a Kindness') [Fig. 35], ou Winifred [Fig. 36].

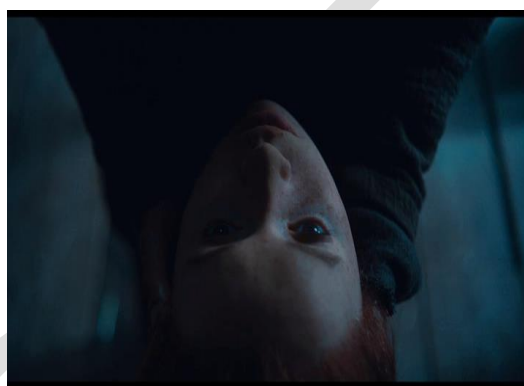


Fig. 35 Le bouclier peint de Gawain Fig. 36 Winifred, captures d'écran, *The Green Knight*, David Lowery

De même, Gawain endormi dans la grotte apparaît inversé à l'écran, ou marche la tête en bas dans la séquence des Géants selon le renversement de la caméra à 360° ('an Interlude') [Fig. 37]. Ces plans fixes discontinus sont déroutants, rendent manifeste la confusion de Gawain et fractionnent la perception du spectateur, évoquant le doute permanent qui règne dans le film.

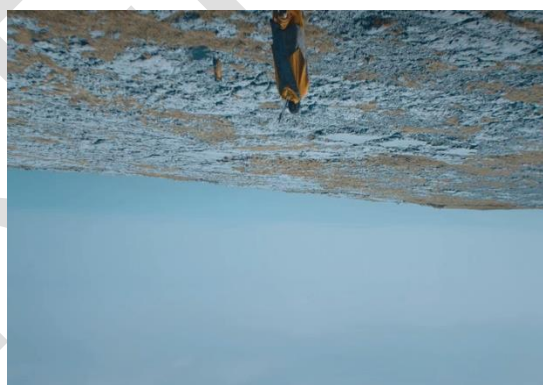


Fig. 37 Gawain dans le Wirral, captures d'écran, *The Green Knight*, David Lowery

D'autres effets miroirs apparaissent dans le dédoublement d'un personnage à l'écran, comme celui de la Dame alors que Gawain croit la voir par la fenêtre du château [Fig. 38]. Ce procédé cinématographique spécifiquement moderne est initié par Orson Welles dans la scène des « Magic Mirrors » en forme de labyrinthe dans *The Lady from Shanghai* (1948). Le désarroi du personnage de Michael se lit tout d'abord dans un plan sur sa « tête coupée » à l'envers, au son d'une voix off

¹⁵ Vidéo accessible : <https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=Bill+Viola+%28Ascension%2C+2000#fpstate=ive&vld=cid:0c6f92f2,vid:Fd-kpj1-3uI,st:0>

signifiante : « *I thought it was me who was crazy* » ; puis les miroirs déformants projettent des images démultipliées du couple Orson Welles-Rita Hayworth avant les miroirs brisés par les coups de feu [Fig. 39]. Les propos de Pierre Beylot sur ce film pourraient également s'appliquer à *The Green Knight* :

La discontinuité spatiale [...] fragmente curieusement un espace homogène [...] chaque personnage est présent plusieurs fois dans l'image et apparaît en même temps insaisissable ; le montage rapide, la mobilité du point de vue, les brusques changements d'échelle de plan, le recours à la surimpression font que l'espace et le temps se dissolvent et que les personnages acquièrent une présence spectrale, ne sont plus que des ombres dans cette tourbillonnante valse de reflets¹⁶.



Fig. 38 La Dame (Alicia Vikander)
capture d'écran, *The Green Knight*, David Lowery



Fig. 39 Michael (Orson Welles), Elsa (Rita Hayworth),
capture d'écran, *The Lady from Shanghai*, Orson Welles

Juxtaposition de plans discontinus

La juxtaposition de plans discontinus reconstitue indirectement la temporalité dans un ballet incessant de trames narratives ou de temporalités : soit les actions sont concomitantes, quand le montage fait alterner la séquence du discours du roi et, dans un autre espace, les invocations de la mère dont les mots susurrés (en gros plan sur ses lèvres) sont comme amplifiés par la voix du roi. La mise en abyme du haut-fait de Gawain au théâtre alterne avec la séquence amoureuse où Essel qui se moque de son amant dans un autre espace ; soit des plans discontinus font intervenir des temporalités différentes, comme les réminiscences qui semblent contaminer le présent de la diégèse : lorsque Gawain, solitaire, campe dans la lande, des plans subjectifs évoquent Essel qui lui confie en gage d'amour un grelot ('The Journey Out') ; une séquence audacieuse juxtapose des niveaux temporels et spatiaux différents : dans un panoramique à 360° dans la forêt, un travelling circulaire horizontal (dans le sens des aiguilles d'une montre) part de Gawain ligoté [Fig. 40], alterne avec un plan similaire sur son squelette [Fig. 41], suivi d'un autre travelling circulaire horizontal (dans le sens contraire des aiguilles d'une montre), signifiant la métamorphose du héros passif (vue en contre-plongée sur la cime des arbres), en héros actif qui se libère de ses liens (vue en plongée sur Gawain à son réveil).

¹⁶ Pierre Beylot, « Discontinuité et modernité au cinéma », in *Écritures discontinues*, Yves Vadé (ed), Presses Universitaires de Bordeaux, 1993, §14. <https://books.openedition.org/pub/4700?lang=fr>



Fig. 41-42 Gawain dans la forêt, captures d'écran, *The Green Knight*, David Lowery

Profondeur de champ

La profondeur de champ permet la continuité temporelle et spatiale dans un même plan. Elle peut être brisée, comme dans *Signs and Wonders* où des plans sur la rue et les voies ferrées sont obstrués par le passage incessant de trains, autobus, tramways, taxis ; c'est là un des procédés spécifiques de la modernité :

[la profondeur de champ] crée chez le spectateur le sentiment d'avoir affaire à un espace paradoxal, polarisé à la fois par le proche et le lointain, la surface et la profondeur [...] un espace contradictoire, disproportionné, irréaliste qui n'est jamais une totalité unitaire qui pourrait être saisie de manière directe et spontanée, mais un ensemble complexe qui requiert toujours de la part du spectateur une interprétation, un déchiffrement. Ainsi, au sein d'une figure parfaitement continue comme le plan en profondeur de champ, on retrouve une forme de discontinuité, de dissémination du sens [...] au niveau de la perception de l'image et de l'attitude de lecture que le texte filmique présuppose de la part du spectateur¹⁷.

Chez Lowery, les séquences en extérieur lors du voyage offrent ainsi des plans panoramiques horizontaux saisissants : à la croisée des chemins, le squelette semble nier la possibilité d'horizons variés car ils sont tous marqués par la mort [Fig. 43] ; la profondeur de champ des paysages en relief disparaît brutalement lors de la chute de Gawain, qui reste alors cloué au sol [Fig. 44].

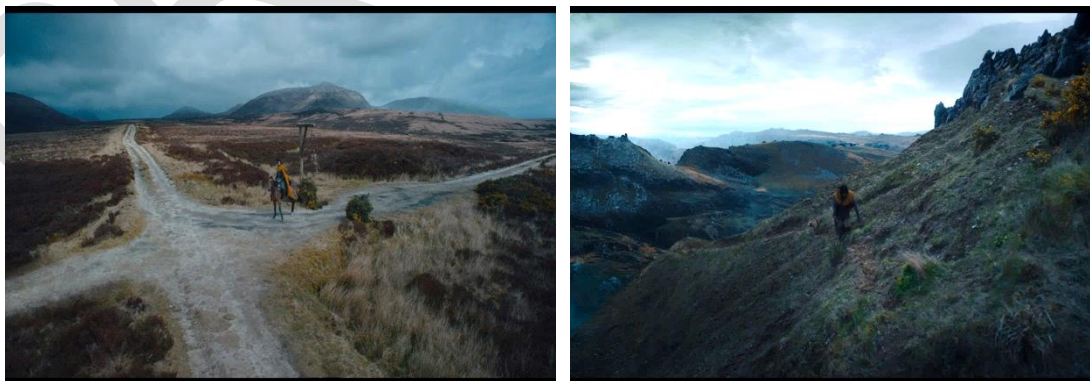


Fig. 43-44 Le voyage de Gawain ('The Journey Out'), captures d'écran, *The Green Knight*, David Lowery

¹⁷ Pierre Beylot, *op. cit.*, §17.

Gawain progresse entre ciel et terre dans des plans panoramiques en plongée au-dessus des marécages [Fig. 45], puis l’horizon est bouché par l’apparition des Géants dans la brume (‘An Interlude’) [Fig. 46].



Fig. 45-46 Le voyage de Gawain, captures d’écran, *The Green Knight*, David Lowery

Au château, une séquence faussement proleptique met en scène le départ de Gawain alors que le Seigneur cherche à le rassurer pour mieux le retenir, en lui révélant : « what will happen ». La profondeur de champ – échappée salutaire – semble signaler le chemin menant à la Chapelle Verte [Fig. 47], mais c’est un signe illusoire car Gawain prendra le départ dans une séquence en forêt, sans ligne d’horizon. Dans une autre profondeur de champ évoquant le voyage de retour, c’est l’inscription du titre du chapitre (‘The Voyage Home’) qui détruit le sentiment d’espace [Fig. 48].



Fig. 47-48 Départ du château et retour à Camelot, captures d’écran, *The Green Knight*, David Lowery

3-Regard caméra, de l’incommunicabilité à l’imagination du spectateur

Les regards caméra

Les gros plans sur le regard interrogateur, éberlué ou angoissé du personnage (Gawain, comme Alec dans *Signs and Wonders*) sont légion. Plus précisément, le « regard caméra »¹⁸, lorsqu’il est

¹⁸ Tel que défini par Roland Barthes à propos de la photographie.

enregistré dans l'axe optique de la caméra, rend compte de la difficulté à déchiffrer les signes. On peut distinguer quatre types de regards caméra¹⁹ lancés par Gawain :

La caméra subjective : le point de vue de la caméra se confond avec le regard du personnage, réduisant la distance entre le spectateur et les événements du film. Par exemple, lors de champs-contrechamps, deux personnages se font face, comme Gawain et Arthur [Fig. 49-50] ou Gawain et le Chevalier Vert [Fig. 51-52]. Le spectateur peut s'identifier plus particulièrement au personnage. Ce type de regard caméra semble aller « hors-écran », mais pour mieux ramener le spectateur à la place d'un personnage.



Fig. 49-50 : Gawain (Dev Patel) et Arthur (Sean Harris), captures d'écran, *The Green Knight*, David Lowery



Fig. 49-50 : Gawain et le Chevalier Vert, captures d'écran, *The Green Knight*, David Lowery

Le regard intérieur : au cours de son voyage, Gawain ne regarde personne, il s'interroge [Fig. 51]. Le spectateur a accès à l'intériorité du personnage, logée en un lieu inaccessible, hors de l'histoire. Le regard caméra peut figurer un regard qui ne s'adresse à personne dans la diégèse, ne désigne rien, est seulement renvoyé à celui qui le lance, comme dans une glace sans tain : « il regarde là où personne ne se trouve. Autrement dit, le personnage est ici son propre partenaire »²⁰.

¹⁹ Parmi ceux définis par Alice Lenay, « Le regard-caméra : variations de distances », *Réel-virtuel*, 5, 2016, p. 4-5.

²⁰ Marc Vernet, *Figures de l'absence : de l'invisible au cinéma*, Cahiers du cinéma, Éditions de l'Étoile, Paris, 1988.



Fig. 51 : Gawain au seuil de la Chapelle Verte, capture d'écran, *The Green Knight*, David Lowery

Le « regard au-delà » transporte le personnage d'un lieu à un autre, comme hypnotisé par l'objectif, dans une introspection désavouée. Ce regard lancé hors-écran, sans récepteur diégétique, est un « regard-au-delà, ou encore regard à vide [...] le reflet d'une absence »²¹. Dans la séquence initiale, Gawain assis en majesté agit comme introduction à la narration d'un mythe, un chœur annonçant une histoire déjà connue et récitée par la voix off (« *story stiff and strong* »). C'est le hors-champ du mythe que ce plan signale. Face au spectateur lors de la vision du retour à Camelot, Gawain semble prisonnier, comme soumis à son destin [Fig. 52-53].



Fig. 52-53 : Gawain de retour à Camelot, captures d'écran, *The Green Knight*, David Lowery

Le regard dit ici d'abord le tragique de l'histoire des personnages dont le destin est déjà tracé. L'objectif de la caméra n'est même plus un lieu hors-champ de l'histoire, c'est précisément l'histoire même, le lieu de passage du mythe. C'est le regard métamorphosé de Gawain à la Chapelle Verte après sa décapitation à Camelot [Fig. 54].

²¹ Alice Lenay, *op. cit.* p. 5.



Fig. 54 Gawain métamorphosé à la Chapelle Verte, capture d'écran, *The Green Knight*, David Lowery

Le regard « empêché » est un autre *topos* cinématographique moderne. Il signale l'incommunicabilité quand la vision est partielle ou faussée (ici par des meurtrières étroites, des grillages aux fenêtres, des rideaux, des vitres sablées) ; il faut alors chercher du sens, pour le spectateur, dans le cadrage qui isole le spectateur du temps du mythe. La séquence initiale à la ferme est une allusion au siège de Troie du poème avec la fuite du couple formé par Pâris et Hélène, dûment crédités à la fin du film [Fig. 55] ; dans la tour de la mère, les fenêtres opaques ne donnent sur aucune vue [Fig. 56]. Au château, les volets sont fermés par la Dame comme pour mieux peindre le portrait de Gawain [Fig. 57]. Un cadrage serré, loin de limiter le regard, le valorise : le cadre architectural circulaire au plafond de Camelot, vu en contre-plongée, met en valeur un ciel étoilé (le temps du mythe ?).



Fig. 55 Pâris et Hélène

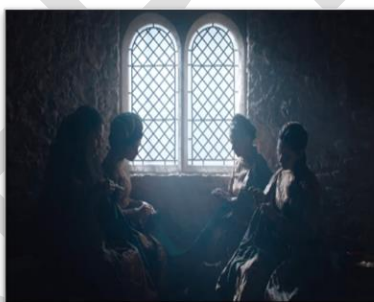


Fig. 56 Chez la mère
captures d'écran, *The Green Knight*, David Lowery

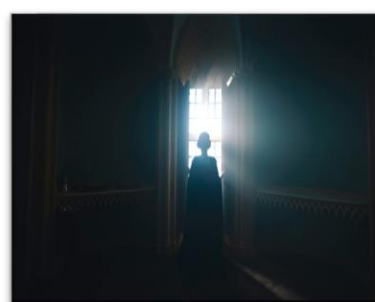


Fig. 57 Au château

Les yeux bandés de la mère à Camelot et de la vieille femme au château [Fig. 58-59] permettent une seconde vue. Si incomplète et discontinue soit-elle, la limitation du regard n'est qu'un subterfuge que soulignent les injonctions féminines à Gawain (la mère : « *tell me what you see* » ; Guenièvre : « *what do you see ?* »). L'idée que la cécité permet de mieux voir, selon la culture grecque préclassique, permet de concevoir que la privation de cette faculté sensorielle ouvre l'accès à un degré supérieur de connaissance : « La figure de Tirésias incarnait par antonomase ce paradoxe de l'œil qui voit sans regarder, à condition toutefois, de se placer dans une temporalité prophétique : la cécité de l'oracle se

consommait dans le présent, alors qu'elle était inefficace, et donc productive de connaissance, pour le futur »²².

Les deux figures féminines rappellent également au spectateur l'allégorie de la justice sous la forme d'une femme aux yeux bandés dans *Le litige devant le juge* du poème humaniste de Sébastien Brant (*La Nef des fous*, xylographie, 1494) [Fig. 60].

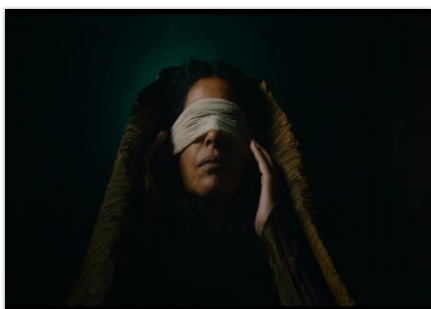


Fig. 58-59 La mère (Sarita Choudhury), la vieille femme (Helena Brown) captures d'écran, *The Green Knight*, David Lowery

Fig. 60 Sébastien Brant, *La Nef des fous*

Éloge de l'imagination

La distance qui relie le spectateur aux personnages se transforme et varie. L'espace trouble est formé conjointement par l'imagination du spectateur et les images²³. Deux images médiévales surgissent de façon fugace dans *The Green Knight*, dans un montage rapide, repérables par un auditoire limité, introduisant ainsi une hiérarchie de lecture. Dans la grande salle du château, un grand tableau prend en charge la narration et compense l'ellipse narrative des épisodes de chasse du poème [Fig. 61]. Le spectateur imagine alors la chasse du Seigneur. Le gros plan sur le renard pourchassé [Fig. 62] signale la position de Gawain comme gibier, tout comme la juxtaposition des épisodes de chasse et le piège orchestré par Lady Bertilak à Haudésert dans le poème. La fresque murale ou le tableau – ici à la manière de Paolo Uccello (*Caccia notturna*, 1470) [Fig. 63] – est un *topos* du film médiévalisant.

²² Paolo Napoli, « La justice aux yeux bandés : une cécité qui n'est pas aveuglement ». *Les Cahiers de la Justice*, N° 1, 2010, p.175-83.

²³ Lenay, *op. cit.*, p. 8.



Fig. 61-62 Le tableau médiéval au château, captures d'écran, *The Green Knight*, David Lowery



Fig. 63 Paolo Uccello, Caccia notturna/La Chasse de nuit, 1470, Ashmolean Museum, Oxford

La vue tronquée d'une enluminure tirée du manuscrit de *Sir Gawain and the Green Knight*²⁴ apparaît de façon subreptice, presque hallucinatoire, à la fin de 'An Interlude' pour introduire l'épisode 'An Exchange of Winnings': la visite de Lady Bertilak dans la chambre de Gawain [Fig. 64]. Dans l'enluminure médiévale, la chambre est détaillée, correspondant plus ou moins au texte du poème (853-9). Des rideaux bleus délimitent la chambre, séparant l'intimité du lit rouge (convention picturale de la consommation de l'amour courtois dans les enluminures médiévales²⁵) des scènes de banquet dans les autres enluminures. Le lit est richement décoré d'une couverture à motifs rouges, d'une autre aux draperies élaborées avec des volutes rayées dans trois tons de vert. Le corps nu et allongé de Gawain et ses yeux fermés signalent sa passivité entre les mains de Lady Bertilak, qui lui caresse le menton de façon suggestive. Elle porte une coiffe dorée aux riches motifs et une robe à col montant ornée de points verts et rouges. La barbe bouclée de Gawain est signe de masculinité [Fig. 65].

²⁴ British Library, MS Cotton Nero A. x., f. 129r.

²⁵ Voir par exemple le lit de Tristan et Iseult (f. 145r) et celui de Lancelot et Guenièvre (f. 203v) dans le manuscrit 'La mort le roi artu' (vers 1470, Paris, BnF, Français 112, vol. 3).

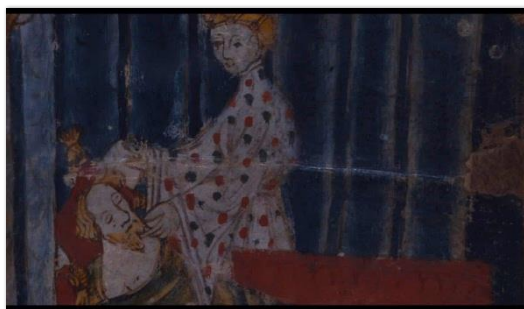


Fig. 64 'An Exchange of Winnings'
capture d'écran, *The Green Knight*, David Lowery



Fig. 65 MS Cotton Nero A. x., f. 129r.
British Library

Lowery transpose et développe cette image, développant la troisième scène de tentation du poème avec le don de la ceinture verte : le lit aux lourdes tentures bleues limite et redouble l'intimité. Gawain est vu en plongée, cadre qui l'enferme littéralement dans un piège [Fig. 66]. Puis, apparaît la Dame parée d'une fourrure rousse, tout comme le manteau que mentionne le poème (« that was furred ful fyne with felles wel pured/and was finished inside with fine-trimmed furs » 1737). Elle effleure le visage du chevalier, prélude à des caresses plus intimes prodiguées hors-champ, mais dont le résultat est signalé à la fin de la séquence par un gros plan sur la main humide de Gawain, signe de jouissance [Fig. 67]. L'insistance de la caméra sur les épaules dénudées de Gawain, tout au long du film, suggère sa sensualité et en fait l'objet du désir des figures féminines (la mère, Essel, la Dame, la Reine). C'est le Gawain galant et séducteur de la tradition continentale.

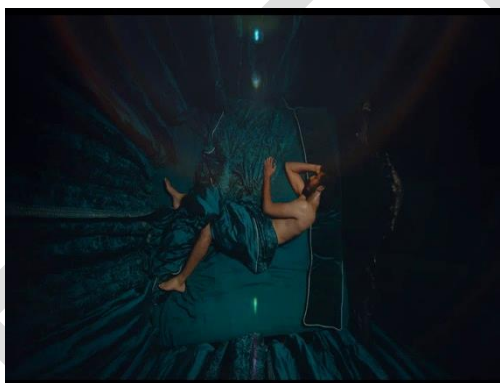


Fig. 66-67 Gawain dans la chambre du château, avec la Dame, captures d'écran, *The Green Knight*, David Lowery

Pour conclure, la « confession » de Gawain au Chevalier Vert et la valeur d'exemple de la ceinture verte pour la cour, qui se resserre autour de Gawain dans le poème, ont disparu. Dans le film, Gawain apparaît au cœur d'une cour arthurienne décrépite, seul et comme sous emprise dans un environnement qui le dépasse, tel le personnage de Mabel perdue dans un environnement en extinction dans *Woman under the Influence* de John Cassavetes (1974) [Fig. 68]. La fragmentation du cadre, le dérèglement des sons et des sens, l'espace et la narration discontinue, les rencontres imprévisibles, les

failles intérieures, l'exploration du doute, les actes en suspens, un système de signes instable : tout semble être en adéquation avec la mise en scène d'une aventure existentielle dans une période de production marquée par le flottement, où le merveilleux des images et la poésie allitérative structurante viendraient redonner du sens. Mais l'absence de signes stables permet une recharge de l'imaginaire du spectateur, absent aux objets désignés par les images, pour combler ces vides. La lecture du film – subjective – se fait alors dans la dialectique de ces absences.



Fig. 68 Mabel (Gena Rowlands), capture d'écran
Woman under the Influence, John Cassavetes