

# ‘Making Improvements’ on *The Green Knight* (2021): L’Évolution de la vision de David Lowery entre scénario et film

**Dennis Tredy (Université Sorbonne Nouvelle)**

De nombreuses études du film *The Green Knight* (2021) de David Lowery le comparent directement au poème qu’il adapte à l’écran, *Sir Gawain and the Green Knight* (c.1400), en louant ou en critiquant le remaniement et la mise à jour de l’histoire originale (par exemple, les changements radicaux apportés à Gauvain et à la cour du Roi Arthur, la réactualisation des thèmes écologiques, l’accent mis sur les personnages féminins et leur ‘empowerment’, etc.), ainsi que les techniques cinématographiques et narratives expérimentales et les autres libertés qu’il s’est accordées vis-à-vis du poème source. Cependant, le fait que Lowery ait écrit lui-même le scénario du film, dont la « version finale » date de la fin de l’été 2018, nous permet de mieux cerner sa vision initiale de son film et, en le comparant au produit final, de comprendre à quel point sa vision de l’histoire de Gauvain a évolué en seulement quelques mois, notamment pendant le casting, la recherche des lieux de tournage et le tournage en lui-même en mars et avril 2019, ainsi que lors du montage du film en 2019 et 2020, assuré également par Lowery lui-même.

Si les scénaristes sont habitués à ce que leur vision et leurs mots soient coupés ou retravaillés pendant la réalisation du film, il est rare qu’un film écrit par son propre réalisateur change autant au cours du tournage que *The Green Knight*, ce qui révèle à quel point la technique cinématographique de Lowery était « organique » et malléable sur ce film en particulier. Ces nombreux changements révélateurs peuvent être regroupés dans quatre catégories : (1) ceux liés aux exigences des lieux de tournage et des limites budgétaires (monnaie courante dans tout tournage de film), (2) des modifications en termes de références et sous-textes écrits ou visuels utilisés par Lowery, que ce soit le niveau de fidélité vis-à-vis du poème adapté ou des références plus personnelles à d’autres films, des ajouts parfois subtils qui donnent une autre dimension à l’histoire, (3) des modifications remarquables portées aux personnages principaux, masculins et surtout féminins, dont la plupart étaient le fruit des interactions entre Lowery et son casting au début du tournage, et, enfin, (4) des modifications plutôt structurelles effectuées par Lowery pendant le montage du film. Une discussion approfondie de ces changements dans leur ensemble révèle bien plus que la fluidité du processus de réalisation de Lowery ; elle permet une bien meilleure compréhension du film en lui-même, de sa relation avec le poème source et de l’évolution des principales intentions, priorités et thèmes chers à l’auteur-réalisateur.

## A. Lieux de tournage et budget

Il n’est pas étonnant que de nombreux éléments du scénario soient modifiés une fois les lieux de tournage choisis, des endroits souvent bien différents de ceux imaginés par le scénariste, ou en raison d’un budget trop restreint pour réaliser certaines scènes telles qu’elles étaient écrites. Le tournage du film de Lowery a eu lieu en mars et avril 2019 dans le comté de Wicklow en Irlande, où deux films de référence pour le réalisateur ont été tournés : *Excalibur* (1981) de John Boorman et *Barry Lyndon* (1975) de Stanley Kubrick<sup>1</sup>. Si cela a permis à Lowery de se servir des magnifiques extérieurs de Cahir Castle, Tipperary, pour représenter Camelot, comme dans le film de Boorman, les paysages sauvages de Wicklow ne

---

<sup>1</sup> David Lowery, *Boldest of Blood and Wildest of Heart: Making The Green Knight*, prod. Jonathan Mefford, 2 décembre 2023, 36 min. <https://www.youtube.com/watch?v=K9ZLlsVlsMQ> (consulté le 02/12/2024).

correspondaient pas toujours à ce que Lowery avait imaginé : impossible avec un budget restreint et au beau milieu du printemps d'avoir alors tous les échanges entre le Seigneur et Gauvain, avant et après les parties de chasse du premier, dans un paysage enneigé comme prévu dans le poème et le scénario<sup>2</sup>. De la même manière, Lowery a dû abandonner l'idée de faire traverser à Gauvain un vaste paysage rouge désertique et rocheux pendant sa quête (p. 42) ou de l'avoir pris par surprise par la montée des eaux et par un gigantesque fleuve impétueux (p. 43). Inadaptées aux lieux de tournage, de telles scènes auraient coûté trop cher à recréer.

La plupart des châteaux, chapelles et maisons dans le film sont de vrais sites en Irlande, et l'équipe de Lowery, notamment sa scénographe Jade Healy, a dû créer de toute pièces seulement deux structures aux studios Ardmore à Wicklow (où ont été également tournés le film *Braveheart* (1995) et la série télévisée *Penny Dreadful* sortie en 2014-16). Avec trois semaines de retard, ils ont construit la 'Grande Salle' (Great Hall) qui réunit Arthur, Guenièvre, leur cour et leurs chevaliers autour de la célèbre Table Ronde – une structure immense et bien étudiée pour des effets de lumière et de prises de vue étonnantes<sup>3</sup>. L'autre décor construit entièrement par l'équipe de Healy fut la modeste maison abandonnée de Sainte Winifred. Mais la plupart des autres lieux du film étaient de vrais sites, classés pour la plupart, et bien différents de ceux imaginés par Lowery dans son scénario. En plus de Cahir Castle (pour Camelot), Lowery s'est servi de la 'Crooked Tower' (dont le vrai nom est 'The Wonderful Barn', une grande tour en colimaçon à Castletown House, Kildare) pour le plan d'ensemble concernant l'invocation du Chevalier Vert par la mère de Gauvain – absente du scénario<sup>4</sup>. D'autres structures sont bien différentes de celles décrites dans le scénario. Par exemple, Charleville Forest Castle à Offaly (utilisé également dans les films de 2007 *Becoming Jane* et *Northanger Abbey*) incarne le Château de Hautdesert, une structure bien moins sauvage et plus austérienne que le grand et étroit château caché dans les collines du scénario, dont les tours pointues ressemblent à des sapins (p. 43)<sup>5</sup>. D'autres encore ont été des trouvailles un peu hasardeuses de la part de l'équipe de Lowery. Dans le film, la scène dans laquelle Gauvain consomme des champignons hallucinogènes se passe dans une grotte (remplaçant une forêt et du lichen arborescent dans le script, p. 42) ; il s'agit de la Grotte de Keash à Sligo, premier lieu du tournage trouvé par un producteur du film, James Johnston, en recherchant simplement les « Meilleures grottes en Irlande » sur Google<sup>6</sup>. Plus étonnant encore, c'est leur cinématographe Andrew Palermo qui a trouvé les ruines d'une chapelle en plein forêt, envahies par la verdure, lorsqu'il a quitté le véhicule de l'équipe sur une longue route en Irlande et s'est aventuré dans les bois pour satisfaire un besoin naturel<sup>7</sup>. Cette « trouvaille » donne un aspect bien différent à la Chapelle Verte du scénario, censée être une gigantesque chapelle sans croix, sans « aucun signe de dévotion à autre chose que la nature », à l'intérieur de laquelle se trouve le Chevalier vert figé dans un bas-relief derrière l'autel (p. 64).

---

<sup>2</sup> David Lowery, *The Green Knight*, A24 Films, Sailor Bear, Bron Studios, Ley Line Entertainment et al., 2021, scénario du film, 2018, p. 60. <https://thescriptlab.com/property/the-green-knight/> (consulté 04/01/2024).

Désormais, les références de page du scénario seront indiquées dans le texte, entre parenthèses.

<sup>3</sup> Lowery, *Boldest of Blood*, *op. cit.*

<sup>4</sup> Robert Hutton, « The *Green Knight* Movie Locations: Where the Arthurian Legend Film Was Shot », *Screenrant*, 10 août 2021. <https://screenrant.com/green-knight-movie-locations-settings-where-filmed/> (consulté le 04/01/2024).

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Lowery, *Boldest of Blood*, *op. cit.*

<sup>7</sup> Robert Daniels, « Castles, Chapels and Camelot: The Story behind *The Green Knight's* Incredible Look (An Interview with Jade Healy) », *Rotten Tomatoes Editorials*, 3 août 2021. <https://editorial.rottentomatoes.com/article/castles-chapels-and-camelot-the-story-behind-the-green-knights-incredible-look/> (consulté le 04/01/2024).

L'utilisation de tant de lieux réels pour le tournage a de toute évidence modifié de manière significative l'esthétique du film et a aussi empêché Lowery de filmer le retour de Gauvain à Camelot vers la fin du film tel qu'il l'avait prévu, car en fuyant le Chevalier vert, le jeune homme était censé repasser par tous les endroits visités pendant sa quête et les trouver abandonnés ou détruits (la forêt brûlée entre la chapelle et le château de Bertilak, ce dernier barricadé et manifestement abandonné depuis des années, la maison de Winifred complètement détruite, un champ sans les cadavres de la Bataille de Badon Hill, etc., p. 69-70), indiquant que ses expériences pendant sa quête ne faisaient forcément pas partie du monde réel.

Si le budget total du film (« seulement » 15 millions de dollars, ce qui est peu pour un grand film d'époque fantastique<sup>8</sup>) n'a pas permis tous les effets et représentations des lieux initialement imaginés, il a sûrement également mené Lowery à revoir le nombre d'acteurs et figurants pour son film. De nombreuses scènes du script demandant des dizaines, voire des centaines de figurants, ont été tout simplement coupées, comme celles du marché bondé à Camelot, de la compétition de joutes et de la grande cérémonie de Noël dans une cathédrale comble au début du film (p. 2-3), ou bien les grandes cérémonies et cortèges funèbres pour Arthur puis pour Guenièvre lors du retour imaginé de Gauvain à Camelot vers la fin du film (p. 71). Pour la mort du roi Arthur, par exemple, Lowery a été obligé de trouver une astuce plus « intime », en faisant disparaître de son lit de mort, tel un fantôme, le vieux roi (1:52:43). De manière semblable, la longue scène de la Table Ronde au début du film (10:15-25:19), ainsi qu'une scène vers la fin où Gauvain, désormais roi, devait regarder avec horreur le massacre de ses troupes lors d'une grande bataille où son fils meure (p. 72 ; 1:58:53) aurait demandé un grand nombre de figurants. Dans les deux cas, Lowery s'est servi des extensions à la prise de vue faites grâce au procédé de « peinture sur cache » (*matte painting*) ajoutant à la fois des personnages et de la profondeur de champ à la scène, une technique que Lowery avait toujours admirée dans des films de sa jeunesse tels les premiers *Star Wars* (1977, 1980, 1983), *Ladyhawke* (1985) ou *Willow* (1988)<sup>9</sup>. Même les scènes au Château de Hautdesert sont ainsi « dépeuplées », car dans le scénario le Seigneur, son épouse et la vieille dame ne vivaient pas seuls et étaient entourés de serviteurs de toutes sortes – un portier qui accueille froidement Gauvain à son arrivée (p. 43), des dizaines d'hommes qui accompagnent le Seigneur dans ses parties de chasse (p. 56, 60-62), et à l'intérieur du château de nombreux domestiques rangeant des livres dans la bibliothèque, jouant de la musique dans le salon ou bien regardant Gauvain courir dans les couloirs (p. 48, 55, 59). En coupant ainsi tant de grandes scènes et tant de figurants, la vie à Camelot et au château de Bertilak semble être dans le film une expérience étrangement intime et solitaire, voire irréelle.

Cet effort de casting très intimiste pourrait aussi en partie expliquer le choix de Lowery de combiner des personnages (celui de l'actrice Sarita Choudhury, par exemple, fusionne les rôles de la mère de Gauvain et de la sorcière du village du scénario, ainsi que celui de Morgan Le Fay dans le poème) ou d'avoir une seule actrice jouant deux rôles-clés (Alicia Vikander incarne à la fois Essel et l'épouse du Seigneur, par exemple), des choix qui vont drastiquement

---

<sup>8</sup> Comparer ce budget par exemple à celui de la série télévisée fantastique *House of the Dragon* (HBO Max, depuis 2022), qui coûte 20 millions de dollars *par épisode*, ou bien celui du préquel du *Seigneur des anneaux* diffusé, comme le film de Lowery, sur Amazon Prime Video, *The Power of the Rings* (depuis 2022), qui coûte 89,4 millions de dollars par épisode. Voir Husain Rizvi, « From *Lord of the Rings: The Rings of Power* to *Game of Thrones: Most Expensive Shows of All Time* », *Zawya*, 2 septembre 2022, <https://www.zawya.com/en/life/entertainment/from-lord-of-the-rings-the-rings-of-power-to-game-of-thrones-most-expensive-shows-of-all-time-g02noaqg> (consulté le 04/01/2024).

<sup>9</sup> David Lowery, « Notes on a Scene: The *Green Knight* Director Breaks Down *The Green Knight's* Introduction Scene », *Vanity Fair*, 16 août 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=jyn2wWwrwwU> (consulté le 04/01/2024).

modifier l'histoire telle qu'elle est portée à l'écran. Autre raccourci en termes de casting : on note que des membres de la famille de Lowery ou de certains acteurs ont été sollicités pour quelques rôles dans le film. Par exemple, Ruth Patel, quatre ans, la fille de l'acteur Dev Patel, incarne le rôle de la fille de Gauvain qui joue avec une couronne dans la séquence post-générique du film, pendant que sa fille de six ans, Rose Patel, joue également sa fille dans la dernière scène de la longue vision proleptique à la fin du film. L'une des sœurs sorcières de la mère de Gauvain s'avère être interprétée par la belle-sœur de Lowery, Atheena Frizzell, tout comme la voix du prologue mélange celles de Lowery lui-même et de sa femme, Augustine Frizzell<sup>10</sup>. Un casting très intime pour un film finalement très intime.

En fait, le seul moment du film où Lowery a *ajouté* des figurants par rapport au scénario est au début de la longue vision proleptique du « roi Gauvain » après qu'il a fui le Chevalier vert, et ceci afin de mettre en scène un Gauvain très entouré et soutenu à son retour et au début de son règne (notamment dans la scène où il enlève l'enfant d'Essel et celle du mariage de Gauvain à une jeune reine, scriptées comme de simples scènes à deux personnes dans le scénario, p. 71-72) et progressivement abandonné jusqu'à la dernière scène, où il est quitté successivement par ses derniers chevaliers, puis sa femme et sa fille, et enfin sa mère, avant d'enlever la ceinture enchantée et de mourir. Encore une fois, Lowery a su transformer une contrainte, en l'occurrence un budget et un casting limités, en un véritable atout par le biais de nouvelles idées astucieuses.

## B. Changements de sous-textes et références filmiques

Un autre champ de grand changement par rapport au scénario du film concerne moins les efforts en termes de contournement d'obstacles liés au casting, lieux ou budget et relève plutôt des choix personnels de la part de Lowery vis-à-vis des références littéraires ou filmiques incluses dans le film.

En termes de source littéraire, Lowery insiste sur le fait que son film est bien ancré dans le poème d'origine, malgré sa vision plus moderne de la quête de Gauvain. On note par exemple que Lowery a maintenu le développement de l'intrigue en quatre parties, suivant les quatre *Fitts* du poème : dans le film, le *Fitt* 1 devient le prologue et la section 'The Christmas Game' (25 minutes du film) ; le *Fitt* 2 est étendu et modifié pour devenir "A Too Quick Year" et "The Journey Out" (28,5 minutes) ainsi que "A Meeting with Saint Winifred" et "An Interlude" (19 minutes) ; le *Fitt* 3 et une partie du *Fitt* 2 se trouvent dans la section "An Exchange of Winnings" (24,5 minutes) ; le *Fitt* 4 est étendu pour inclure "A Beheading at Green Chapel" et "The Voyage Home" (27 minutes). Ainsi les éléments principaux de l'intrigue du poème s'y trouvent. Pour certaines scènes qui semblent être ajoutées, Lowery insiste sur le fait qu'elles sont néanmoins inspirées des vers du poème. Par exemple, c'est à partir du simple vers racontant que Gauvain est passé par « Holy Head » au Pays de Galles (v. 700) que Lowery, après des « recherches passionnantes » sur la légende de Sainte Winifred<sup>11</sup>, a créé la longue séquence entre Gauvain et Sainte Winifred (53:43-1:04:17). Ces « recherches » ont sûrement apporté des informations sur le lieu de pèlerinage au Pays de Galles dévoué à cette sainte, une « source curative » à l'endroit où la jeune femme avait été décapitée. Ces découvertes de la part de Lowery peuvent expliquer les ajouts aux scènes concernant Winifred par rapport au scénario, dont la longue séquence aquatique surréelle et psychédélique dans l'étang,

<sup>10</sup> Informations tirées du site IMDB et des notes ajoutées au film diffusé sur Amazon Prime Video.

<sup>11</sup> Joanna Robinson, « Director David Lowery on *The Green Knight's* Eerie Influence ». *Vanity Fair*, 16 juillet 2022. <https://www.vanityfair.com/hollywood/2021/07/the-green-knight-david-lowery-preview-dev-patel-willow-influences> (consulté le 04/01/20242024).

certainement une représentation de cette même ‘*healing spring*’. De la même manière, c’est à partir d’un simple vers (v. 723, “Hard on his heels through the highland come giants”) que Lowery a conçu, dans le scénario comme dans le film, la longue séquence où Gauvain aperçoit (et, dans le film, interpelle) une bande de géants en migration, tout comme Lowery s’est servi de la présence du renard dans le poème, le dernier cadeau de la part du Seigneur (v. 1922-1951), faisant de l’animal à la fois un accompagnateur de Gauvain et, vers la fin de sa quête, un remplaçant pour le personnage du serviteur dans le poème lorsque le renard, doté du pouvoir de la parole, tente de le dissuader de rencontrer le Chevalier vert<sup>12</sup>.

On note également que parfois, lorsque Lowery a ajouté des scènes par rapport à son scénario, c’est dans le poème d’origine qu’il a puisé. Tel est le cas pour le grand discours de la reine, pendant la préparation de Gauvain pour son départ, sur le symbolisme du pentacle, emprunté directement des vers 619-669 du poème. Selon Lowery, même sa décision de faire jouer Essel et l’épouse du Seigneur par la même actrice prend sa source dans le poème, un clin d’œil à la manière dont dans le poème Morgan et le Seigneur sont « doublés » dans la manifestation du Chevalier vert<sup>13</sup>.

Cependant, si Lowery voulait se rapprocher davantage du texte d’origine, il ne voulait pas non plus coller de trop près aux personnages et à la représentation traditionnelle des contes du roi Arthur. Contrairement au poème, la cour d’Arthur est très âgée, et seulement Gauvain, pas encore chevalier, pourrait être vu comme jeune et beau (“fair folk in their first age”, v. 54), un point de départ pour Gauvain important pour Lowery car permettant ainsi un vrai développement de son personnage<sup>14</sup>. Un autre moyen de distanciation vis-à-vis du canon arthurien se trouve dans les noms génériques donnés aux personnages à part Gauvain (King, Queen, Mother, Knight of the Round Table, etc.), permettant à Lowery « de ne pas être inextricablement lié aux attentes d’un film arthurien » et lui donnant ainsi plus de liberté de représentation, l’occasion de jouer plutôt avec des archétypes<sup>15</sup>. Selon Lowery, cette distanciation des « clichés » liés à des films arthuriens a poussé le réalisateur à ne pas garder certains éléments du scénario trop facilement associés avec les autres films du genre, tels une joute (p. 3), les armures encombrantes et traditionnelles, ou une scène où Gauvain s’entraîne avec son épée (p. 52).

Et si Lowery souhaitait ne pas être associé d’office avec les représentations arthuriennes antérieures, il voulait éviter également que son film soit comparé à la série d’époque fantastique la plus populaire en 2019, *Game of Thrones* (HBO, 2011-2019). C’est certainement pour cette raison-là que Lowery a coupé une ligne de dialogue du scénario, car lorsque Gauvain rentre chez lui après une bagarre d’ivrognes et trouve le roi dans son salon, les premiers mots de ce dernier auraient dû être « *Winter is coming* ! » – de loin la réplique la plus connue de la série télévisée. Comme en témoigne la costumière du film, Malgosta Turzanska, si Lowery ne voulait pas d’armures dites « arthuriennes », il ne voulait pas non plus d’habits « de fourrure et de cuir » associés avec *Game of Thrones*, à tel point qu’elle a conçu des costumes en « éco-fibres » (du faux cuir fait de champignons pressés ou de noix de coco, des fibres naturelles couvertes d’argile, etc.), poussant Lowery lui-même à considérer le look de son film comme étant 100% « végétal »<sup>16</sup>.

---

<sup>12</sup> *Ibid*; Lowery, *Boldest of Blood*, *op. cit.*

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> *Ibid.*

Si le réalisateur voulait finalement s'éloigner des comparaisons faciles avec les films arthuriens et la série *Game of Thrones*, il y avait d'autres références « populaires » dans le scénario qu'il n'a pas gardées non plus. Par exemple, dans le script, seulement Gauvain pouvait tenir ou même bouger la hache confiée par le Chevalier vert, car le bandit, même aidé par son acolyte et par un cheval, n'arrive pas à déplacer la hache ou à enlever les pierres précieuses qui l'ornent (p. 32-34). Le public aurait trop facilement associé la hache avec le marteau de Thor dans les films de super-héros Marvel ! Lowery coupera aussi la première rencontre de Gauvain au début de sa quête, celle où il était censé se disputer de manière quasi-comique avec un métayer sourd-muet et sa femme dans un champ boueux (p. 27), un échange qui rappelle trop facilement celle entre le Roi Arthur et un couple de métayers dans la comédie culte *Monty Python and the Holy Grail* (Terry Gilliam/Terry Jones, 1975), selon Lowery son film arthurien préféré de tous les temps<sup>17</sup>.

Enfin, il y avait certaines références filmiques dans le scénario que Lowery a maintenues, comme l'embuscade de Gauvain par le bandit qu'il venait de quitter sur un ancien champ de bataille. Lowery a conçu cette scène comme un calque de celle du film *Barry Lyndon* de Stanley Kubrick (1975), où le jeune homme se fait plumer en plein bois, également au début de son périple, par des gens apparemment inoffensifs rencontrés un peu plus tôt. Le fait que Kubrick ait tourné cette scène dans les mêmes forêts de Wicklow a sûrement poussé Lowery à adopter des prises de vue quasi-identiques, comme le plan large d'un premier voleur bloquant au loin le chemin du jeune homme à cheval (46:36 dans Lowery ; 30:00 dans Kubrick). Une autre référence filmique, celle-ci absente du scénario, se trouve dans le film de Lowery quelques minutes auparavant et s'avère une grande source d'inspiration du cinéaste vis-à-vis de ce projet. A peine parti de Camelot, Gauvain se trouve à un croisement de chemin où est suspendu un squelette humain en cage, avant de choisir un sentier devant ce macabre présage (40:22). Ceci est évidemment un clin d'œil à une scène du début du film *Willow* (1988) de Ron Howard, où la bande de petits aventuriers se trouve à un grand croisement (« It's the crossroads ! ») où sont suspendues plusieurs cages contenant des vestiges humains, dont une cage abritant le décidément vivant et dangereux Madmartigan (26:35). Dans plusieurs entretiens, Lowery explique que l'idée même de faire un film d'époque fantastique lui est venue lorsqu'il avait trouvé, circa 2017, des figurines de personnages de ce film cachées dans un placard depuis son enfance<sup>18</sup>. De plus, Lowery considérait ce film comme un modèle sur plusieurs plans (grands effets à petit budget, emploi de peinture sur cache pour certains grands plans, et surtout la manière dont le film s'est libéré d'une fidélité historique : « [My film occupies] a weird middle ground where it doesn't have to be true to history yet also feels grounded. Films like *Willow* and *Ladyhawke* really did that well »<sup>19</sup>. De tels 'Easter Eggs' comme celui de *Barry Lyndon* et de *Willow* étaient donc des références clés pour Lowery et à l'origine de plusieurs aspects importants de son film.

### C. Reconfiguration des personnages

Le troisième volet de changements orchestrés par Lowery vis-à-vis de son scénario est peut-être le plus frappant et concerne la réécriture assez drastique de ses personnages principaux, qu'ils soient masculins ou féminins. De surcroît, il s'agit de modifications

---

<sup>17</sup> Robinson, « Director David Lowery », *op. cit.*

<sup>18</sup> Steve Weintraub, « David Lowery on How *The Green Knight* Was Inspired by His Willow Action Figures », *Collider*, 28 juillet 2021. <https://collider.com/the-green-knight-director-david-lowery-interview/> (consulté le 04/01/2024).

<sup>19</sup> Robinson, « Director David Lowery », *op. cit.*

effectuées une fois le tournage commencé et issues des interactions avec les membres de son casting, leurs conseils et leur présence scénique.

Lowery avait toujours l'intention de faire de Gauvain, dès le début de son film, un protagoniste bien plus immature et moins courageux que le chevalier Gauvain du poème, afin que le personnage puisse développer et grandir pendant sa quête : « We wanted to go with one a little less noble, so he had somewhere to go as a character... a little bit of a brat, a cad, not knightly material *yet* »<sup>20</sup>. Cela dit, le jeune homme de son scénario était tellement ignoble que le public risquait de ne pas s'identifier avec lui et même de le rejeter. Par exemple, dans le scénario, Gauvain sort de la maison close en vomissant en en jetant un porte-monnaie vide à des enfants mendiants (p. 2), il trahit Essel en faisant de l'œil à une autre femme en sortant de la taverne (p. 16), il se vante et exhibe la hache enchantée auprès de ses amis pendant une nuit d'ivresse (p. 17), et il est odieux envers Essel lorsqu'elle annonce qu'elle est enceinte de lui et que les « herbes » censées la faire avorter n'ont pas d'effet (« Do what you like ! » dit-il froidement, avant de laisser quelques pièces sur sa table de nuit (p. 20). Il n'a de surcroît aucun respect pour les chevaliers, disant à des soldats qu'un chevalier meurt bêtement dans des disputes entre « riches propriétaires terriens » (p. 15), et en déclarant lâchement à sa mère qu'il n'a aucune intention de partir retrouver le Chevalier vert, car l'affrontant la première fois aurait dû suffire – « I faced him. It's finished ! » (p. 15). Sa lâcheté est telle que lorsque le jour de son supposé départ arrive, il est trainé, déshabillé, de son lit, par six soldats, jeté hors des portes de Camelot où son cheval et son armure l'attendent, et banni tant qu'il n'a pas accompli sa quête (p. 24-25). Que de différences avec le Gauvain du film, qui respecte les chevaliers de la Table Ronde au point de souhaiter en devenir un, qui certes se pose des questions sur sa capacité à mener à bien sa quête mais sans jamais renoncer à son engagement, et qui est béni et félicité par toute la cour d'Arthur ainsi que par sa mère ! Lowery a certainement compris qu'un tel profil du personnage principal n'était pas assez attachant pour son public, et le cinéaste ajoute que la présence scénique et le jeu d'acteur de Dev Patel exigent un personnage plus attachant : « Dev is so affable, kind and likeable... the audience is always on his side »<sup>21</sup>.

L'autre personnage masculin à être modifié par Lowery est celui du roi, interprété par Sean Harris, qui a suggéré au réalisateur que le roi du scénario était trop « froid ». Ceci a incité Lowery à ajouter le long discours du roi juste avant l'arrivée du Chevalier vert à Camelot (10:16-25:15), où il loue la bravoure de ses chevaliers et leur manière d'assurer une vie prospère et paisible à tous ses sujets<sup>22</sup>. Lowery a également rendu le roi moins sévère avec Gauvain. Si dans le scénario le souverain menace de le bannir pour sa lâcheté, voire de le tuer [« *I could have dispatched of you with the wave of my hand !* » (p. 24)], dans le film il caresse affectueusement le visage de Gauvain (32:06), un geste de tendresse envers ce dernier transférable aux spectateurs et répété par nombreux personnages durant le film, dont quatre fois par sa mère (6:33, 32:53, 35:52 et 1:04:55), bien que la dernière fois il s'agisse en fait du Seigneur (1:05:12), qui fera le même geste au moment où Gauvain quitte le château (1:35:41), ainsi que l'épouse du Seigneur (1:31:17), la vieille dame aveugle (1:29:52) et même le Chevalier vert à la fin du film (2:03:58), qui semble soudainement ressentir de la tendresse pour Gauvain, désormais prêt à faire face à son destin. Dans le scénario, seule sa mère lui caresse le visage, et ceci une seule fois vers la fin du film, pendant la vision imaginée de son retour à Camelot (p. 70).

---

<sup>20</sup> Lowery, *Boldest of Blood*, op. cit.

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> Lowery, « Notes on a Scene », op. cit.

Si Lowery a su réimaginer ses personnages masculins, essentiellement dans le but de rendre Gauvain plus aimable vis-à-vis des spectateurs, sa manière de modifier les personnages féminins est encore plus étonnante, et encore une fois le résultat d'échanges entre le réalisateur et ses interprètes. La mère de Gauvain, par exemple, a été initialement imaginée par Lowery non pas comme une sorcière païenne bienveillante prête à tout pour aider son fils à grandir et à s'accomplir, mais une chrétienne fervente dépassée par l'immaturation de son fils. Lorsqu'elle n'est pas en train de prier pour l'âme de son fils ou son mari disparu (p. 13, 24), elle gronde son fils à propos de sa vie de noceur (p. 4), le rejette quand il déclare vouloir ne pas honorer sa promesse envers le Chevalier vert (p. 14) et lance une cuillère en bois sur son fils lorsqu'il lui dit qu'il l'aime (p. 23). D'ailleurs, c'est bien sa mère qui demande aux soldats de trainer son fils de son lit le jour-j et de le bannir de Camelot (p. 24). À la source de ces changements se trouve l'actrice Sarita Choudhury, car c'est sa présence scénique et sa force de caractère, selon Lowery, qui ont donné l'idée à ce dernier de combiner plusieurs personnages en elle et de faire de la mère de Gauvain la source de tout l'intrigue et une puissante omniprésence pendant tout le film. Un « sacré » changement.

Cependant, l'actrice Alicia Vikander, une des premières parmi les acteurs à lire le scénario et à faire des suggestions, a eu une influence toute aussi forte, voire plus forte encore, sur le réalisateur, car c'est suite à leurs échanges que Lowery a eu l'idée de lui donner le double rôle d'Essel et de l'épouse du Seigneur<sup>23</sup>. De plus, il a donné à Vikander bien plus d'importance et de présence à l'écran, que ce soit sous la forme d'Essel ou de l'épouse du Seigneur. Par exemple, dans le scénario, contrairement au film, Essel parle à peine avec Gauvain dans la maison close et ne l'accompagne pas vers l'église (p. 2), n'a pas de scène de sexe avec lui avant son départ ou après son retour (26:08-27:26; 1:41:00-1:41:37) et n'avait pas de scène d'adieu touchante avec lui dans les bois, une scène présentée en deux parties dans le film, d'abord en temps réel (33:03-36:10) et puis en analepse pour la fin de l'échange (37:42-40:14). Comme discuté plus haut, la scène de son accouchement et de l'enlèvement immédiat du nouveau-né par Gauvain et son entourage a été fortement réécrite afin de mettre en avant sa souffrance, et donc notre sympathie (p.71; 1:44:03-1:46:11), et dans le scénario, Essel et le roi Gauvain n'échangent même pas de regard après la mort de leur fils (p.73; 119:10-120:05).

En parallèle, son autre personnage, l'épouse du Seigneur, a aussi subi de nombreux changements de dernière minute. On remarque par exemple que ce personnage a été imaginé plus cruel et condescendant envers Gauvain (en présumant qu'il est illettré et en l'insultant (p. 52), en se moquant plus ouvertement de son éjaculation précoce (p. 59) et en étant plus ouvertement complice avec son mari dans la manipulation du jeune homme (p. 61)). Elle s'est également vu attribuer un rôle ici dont les capacités intellectuelles sont davantage mises en avant, puisque dans le scénario elle a simplement lu tous les livres de sa bibliothèque (pp. 48-49) alors que dans le film elle est aussi autrice, car elle transcrit des livres et se permet même de les « améliorer » (1:19:44). De manière semblable, la scène montrant sa maîtrise des techniques photographiques pour faire le portrait de Gauvain est bien plus élaborée dans le film (80:46-83:03). Autre ajout pendant le tournage : le long discours de la dame sur les couleurs verte et rouge, offrant ici à Vikander l'une des séquences thématiques les plus importantes du film (p. 56 ; 85:33-88:06). Lowery a lui-même admis qu'en fin de compte, c'est Vikander qui a « le plus bénéficié » de ses réécritures et recoupages<sup>24</sup>. Ces redéfinitions de son double rôle ont permis à Lowery d'ajouter des répliques ou des actions qui lient clairement les deux personnages (par exemple, Essel demandant à Gauvain de faire d'elle sa « lady » au moment

---

<sup>23</sup> Lowery, *Boldest of Blood*, *op. cit.*

<sup>24</sup> Robinson, « Director David Lowery », *op. cit.*



où elle lui donne une de ses clochettes en gage de son affection, l'épouse du Seigneur lui reprenant plus tard cette clochette en échange du portrait, etc.). De même, Lowery souligne le contraste frappant entre la prostituée et sa « bonté » (« goodness ») et l'épouse du Seigneur et sa « grandeur » (« greatness »), à savoir son rang, son éducation et son pouvoir, autant d'éléments dont Essel, bien que physiquement identique, est dépourvue.

Dans le sillage des changements apportés aux personnages de la Mère, d'Essel et de l'épouse du Seigneur, Lowery a considérablement augmenté la présence à l'écran d'autres femmes, faisant de l'autonomisation (*empowerment*) des femmes un thème beaucoup plus important pour le film que pour le scénario. On le voit par exemple dans la scène très étendue qu'il a tournée pour la rencontre entre Gauvain et sainte Winifred (Erin Kellyman), qui ajoute le fait qu'elle lui reproche de l'avoir touchée sans son consentement, le fait qu'elle le confonde brièvement avec son violeur, et toute l'interaction qui a lieu après que Gauvain est revenu de l'étang avec son crâne, y compris son avertissement que le Chevalier vert est quelqu'un qu'il connaît (53:43-64:17). Cela permet non seulement d'aborder les thèmes du consentement et de la masculinité toxique, mais sainte Winifred s'avère également une sorte de miroir pour Gauvain, en tant que modèle de vertu et de résistance aux avances sexuelles dont le jeune homme va devoir faire preuve.

Ajoutons à cela les scènes prolongées données à la reine (Katie Dickie), y compris son discours sur le symbolisme du pentacle tiré du poème original (34:18), à la vieille dame aveugle (Helena Brown) au château, dont l'intrusion dans la chambre de Gauvain et le fait qu'elle caresse de son visage (90:05) ne figuraient pas dans le script, et à la jeune reine (Megan Tiernan) que Gauvain épouse dans sa vision finale ; ainsi que l'ajout d'Hélène de Troie (Anais Rizzo) dans l'ouverture du film (2:18), d'une voleuse (Emilie Hetland) qui accompagne le bandit dans la forêt (46:28) et de la scène post-générique où la fille de Gauvain, âgée de quatre ans, revêt la couronne (2 :09:02), on ne peut alors que s'émerveiller des efforts déployés par Lowery pour mettre en valeur les personnages féminins lorsqu'il est passé du scénario au film. Même la scène avec les géants (69:36) a été réécrite pour en faire un groupe majoritairement féminin, Gauvain interagissant avec une géante tandis qu'un des rares géants masculins est vu portant un bébé. On ne peut que conclure que Lowery avait décidé, pendant le tournage du film, de mettre en avant la dominance féminine d'une manière rarement vue dans les adaptations arthuriennes.

#### **D. Changements à la structure du récit**

Afin de mieux comprendre l'ampleur des changements apportés par Lowery lors de la conversion de son scénario en film, il faut également prendre en compte les modifications structurelles du film, dont la plupart ont certainement été effectuées pendant ses longues périodes de montage en 2019 et 2020. N'oublions pas que Lowery a commencé sa carrière cinématographique en tant que monteur et a déclaré que ce n'est qu'en montant un film que le cinéaste « apprend ce qu'il a créé » et à quel point cela peut être différent des intentions initiales<sup>25</sup>. Il ne faut donc pas s'étonner que ce soit en compilant et en montant le film que Lowery ait apporté des changements encore plus radicaux à ses idées de scénario, notamment en ce qui concerne la structure du film et la mise en doute de la « réalité » des événements du récit.

---

<sup>25</sup> Weintraub, « David Lowery on »; *op. cit.*

Comme indiqué plus haut, le scénario présente une intrigue largement linéaire qui correspond à la structure linéaire en quatre parties du poème original. Cependant, cette linéarité de l'intrigue est néanmoins interrompue à trois reprises déjà dans le scénario, lors des « visions » ou « hallucinations » de la part de Gauvain qui interrompent brièvement la progression du récit. Il s'agit de la vision (ou d'une possible hallucination) des géants (70:00-72:48) et de deux visions proleptiques de la chute et de la mort de Gauvain s'il ne prend pas la bonne décision à un moment clé de sa quête : la vision de trois minutes de sa mort, attaché sous un arbre par le bandit (50:38-53:43), s'il ne se débat pas pour s'échapper, et la longue vision proleptique de son retour à Camelot et de son règne raté (1:47:55-2:03:14), s'il n'enlève pas la ceinture verte et fait courageusement face à une éventuelle décapitation par le Chevalier vert. En outre, les deux dernières visions font appel à des techniques de tournage « circulaires » qui figuraient dans le scénario mais qui ont été poussées encore plus loin pour le film, jouant ainsi de manière assez explicite avec la notion de linéarité : le plan proleptique de Gauvain mourant sous un arbre était déjà scénarisé comme un double plan panoramique à 360°, une fois autour de la forêt jusqu'à sa dépouille squelettique et une fois de retour jusqu'à sa décision de se battre pour sa vie, bien que le scénario ait inclus un changement plus explicite des saisons pendant les panoramiques (p. 33) ; la séquence finale dans la salle du trône du film a été conçue comme un plan panoramique à 180° depuis Gauvain solitaire jusqu'à la porte du château (p. 73), mais pour le film, le plan a été élargi à 360°, du roi Gauvain et de sa famille à la porte et inversement, au moment où sa femme, sa fille et sa mère l'abandonnent finalement à son sort chacune à son tour (2 :00:26-2:02:13). En ce qui concerne la vision des géants, Lowery a ajouté à la fin de la séquence une prise non scénarisée, un plan large tournant dans lequel la caméra tourne à 180° sur le plan vertical et suit Gauvain à l'envers alors qu'il poursuit les géants (1:11:58). Par le biais de ces trois visions, Lowery impose de manière spectaculaire une circularité qui déränge le récit.

Il faut noter que le scénario contenait d'autres « visions » ou hallucinations, dont certaines ont été complètement abandonnées par Lowery, comme celle d'un Gauvain épuisé, tombant à travers le seuil du château de Hautdesert et voyant un ours géant se précipiter vers lui les bras tendus, supposé être en fait le Seigneur (p. 44). D'autres visions figuraient dans le film mais étaient plus explicites dans le scénario, comme lorsque Gauvain, attendant le réveil du Chevalier vert à la Chapelle verte, voit le visage de la créature se transformer successivement en celui de Jésus Christ, du Seigneur Bertilak, de son épouse, de Sainte Winifred, de la femme du métayer, de la sorcière du village, de la reine et enfin de sa mère (huit visages en tout, dont six sont des femmes) (p. 66).

D'autres visions encore figuraient dans le scénario mais ont été modifiées, comme l'hallucination de Gauvain après avoir mangé des champignons dans le film (ou du lichen dans le scénario). Dans le scénario, sous emprise, Gauvain parvient à arrêter et modifier la trajectoire d'une étoile filante avec son doigt, comme s'il pouvait contrôler le cosmos (p. 42), alors que dans le film, il est assis au pied de la grotte la nuit et voit une série de trois visions dans la brume sombre et verdâtre : une figure féminine sous une cape (peut-être Essel), la silhouette du Chevalier vert et un tronc d'arbre (1:07:30-1:09:36) – et ici les spectateurs attentifs reconnaîtront l'arbre solitaire que Gauvain a fixé auparavant, dans les bois au début de sa scène d'adieu avec Essel (34:59) – ce qui fait de la vision une analepse qui combine ses souvenirs d'Essel et du Chevalier vert avec la nature elle-même, un jeu de plus avec la linéarité du récit.

Une autre manière de sous-entendre la circularité du récit est la façon dont Lowery termine son film avec des éléments entamés aussi à son début, tels des '*bookends*' au récit. Le poème, par exemple, commence et se termine par un vers commun, « Once the siege of Troy

had ceased... » (l. 1 et l. 2525-26), alors que dans le scénario, Lowery avait prévu que Gauvain interpelle directement le spectateur au début et à la fin du film, brisant ainsi le « quatrième mur » : d'abord en regardant les spectateurs et en leur faisant un clin d'œil lorsqu'il retrouve son cheval à l'extérieur de la maison close (p. 2), puis, à la fin de la vision proleptique finale, en se retournant pour nous regarder à travers un torrent de larmes avant d'enlever la ceinture et de perdre la tête (p. 73). Pour le film, Lowery a renoncé à cette idée et a tronqué la référence à Troie du poème en n'incluant que la séquence d'Hélène et Paris dans l'ouverture, mais il a ajouté plusieurs autres *bookends* de son cru. Il y a bien sûr la séquence du titre divisé, puisque le générique de début se termine sur la moitié seulement du titre du poème original, « *Sir Gawain and...* », écrit dans six polices médiévales différentes en succession rapide (5:18), le titre n'étant complété qu'à la toute fin du film, avec « *The Green Knight* » gravé sur une souche d'arbre alors que le générique commence à défiler (2:04:23). De manière tout aussi frappante, Lowery a ajouté un prologue prophétique au film (0:00-1:20), dans lequel un Gauvain divinement couronné, vêtu d'or, s'assoit noblement sur le trône jusqu'à ce que sa tête s'enflamme, tandis que la voix multicouche (*'multilayered voice'*) du narrateur nous avertit qu'il s'agit d'un « nouveau conte » (0:00-1:20), ainsi qu'une séquence post-générique (2:09:30) dans laquelle nous voyons une version plus jeune de la fille de Gauvain (Ruth Patel) jouant avec une couronne surdimensionnée et la revêtant, ce qui implique clairement que l'avenir sera féminin. Il convient de noter que la vision que nous trouvons dans le prologue du film a été placée ailleurs dans le scénario, car elle a été rédigée comme l'une des deux visions que Gauvain aurait lorsqu'il serait sous l'emprise de la sorcière du village. Dans le scénario, Gauvain, ivre, rend visite à la sorcière, une « belle femme d'âge indéterminé », qui lui fait accomplir un rituel à l'origine de deux visions troublantes. Dans la première, son champ de vision est envahi par des « vrilles brunes » hypnotiques et croissantes, semblables à des racines, qui créent une ouverture circulaire dans le plafond, laquelle s'agrandit selon une géométrie fractale alors qu'il entre dans un autre « plan d'existence », s'approchant des constellations et d'une autre planète Terre (p. 20). Dans le film, cette scène est récupérée et recrée dans les profondeurs de l'étang, la « source curative » chez sainte Winifred (1:01:39). La seconde vision dans la hutte de la sorcière est celle d'un Gauvain plus âgé, vêtu de haillons, à qui l'on pose une couronne verte sur la tête qui s'enflamme (p. 20). Lowery a donc déplacé et amélioré ces moments visionnaires afin de faire de la visite chez Winifred un tournant décisif dans le développement de son personnage et de renforcer les liens circulaires entre le début et la fin du film.

Et ce n'est pas seulement grâce à tant de « visions » que Lowery a joué avec la linéarité du récit. Il y a par exemple le dispositif astucieux utilisé dans le film pour montrer le changement des saisons alors que Gauvain passe un an à attendre le jour de son départ. Dans le scénario, Lowery avait prévu des plans d'ensemble assez ordinaires pour montrer les changements de saison : des fleurs et des oiseaux au printemps (p. 13), un marché en été et des fermiers dans les champs (p. 15), le temps changeant en automne (p. 20) et des chutes de neige soudaines en hiver (p. 24). Dans le film, le passage des saisons est marqué par trois scènes de théâtre de marionnettes recréant la décapitation du Chevalier vert et enfin de Gauvain (25:31, 26:37, 32:31), chacune accompagnée d'une roue des saisons tournant sur la scène du spectacle de marionnettes (26:00, 26:45, 32:31). Ainsi se mélangent analepse, prolepse, mise-en-abîme et circularité grâce à ce nouveau dispositif.

D'ailleurs, si le scénario n'avait prévu aucune scène d'analepse ou de prolepse hors des visions, Lowery change l'ordre des événements à trois reprises dans le film. La première est le retour en arrière sur les adieux d'Essel dans les bois et le don de sa clochette de prostituée (37:42), alors que Gauvain est déjà seul en route vers son destin, tandis que les deux autres se déroulent au château de Hautdesert. Lors de sa première rencontre avec le Seigneur, son épouse

et la vieille dame, il y a un fondu enchaîné sur la vieille femme assise en face de Gauvain, du point de vue de ce dernier, vers une vision future du départ de Gauvain, ses adieux à l'épouse du seigneur vu en dehors du château, à travers une fenêtre. Grâce au fondu enchaîné, on pourrait croire que c'est le point de vue de la vieille dame (son reflet est sur la vitre), mais on voit Gauvain lui-même à la fenêtre à la fin de la séquence, comme s'il se regardait lui-même partir. Puis, lors de la dernière nuit au château, alors qu'il parle au Seigneur au coin du feu, Gauvain a un bref *flashback* (88:07) d'une rencontre de jour dans la cour avec l'épouse de son interlocuteur, un échange de regards qui se termine par la décision de Gauvain de ne pas la suivre (88:07).

La touche finale à ces méthodes de distorsion de la linéarité globale du film s'est faite uniquement pendant la post-production, lorsque Lowery a décidé d'entrecouper quatre paires de scènes par le biais du 'cross-cutting', qui, selon Lowery, était une idée inspirée par le *Fitt 3* du poème, dans lequel nous avons des scènes entrecoupées entre celles du Seigneur et ses hommes à la chasse et celles concernant les interactions de Gauvain et l'épouse du seigneur à l'intérieur du château<sup>26</sup>. Bien qu'il n'y ait aucune notion de scène entrecoupée dans le scénario, Lowery a passé une grande partie de l'année 2019 et une bonne partie du temps supplémentaire dont il disposait en 2020 (lorsque la sortie du film a été reportée d'un an à cause du Covid) à travailler sur le « rythme » des quarante premières minutes du film et à multiplier ce va-et-vient entre deux scènes désormais « simultanées » dans l'avancement de l'intrigue<sup>27</sup>. Il s'agit notamment de la narration parallèle du discours du roi autour de la Table Ronde et de l'incantation du Chevalier vert par la mère et les tantes de Gauvain (10:16-15:25), de loin le travail de montage le plus important entamé par Lowery, avec 42 scènes entrecoupées au total. Lowery fait de même avec les deux premiers spectacles de marionnettes et la scène d'Essel au lit avec Gauvain (25:31-33:03), puis la scène où la mère de Gauvain et la cour préparent ce dernier pour son départ, entrecoupée avec une partie de la scène d'adieu dans les bois entre Essel et Gauvain (33:03-36:10), et enfin, peu après, quand la fin de cette scène d'adieu d'Essel est en analepse pendant que Gauvain se languit d'elle seul dans un campement de fortune (37:42-40:14). Ce recours à une narration parallèle s'avère une énième manière dont Lowery a su déformer le récit tristement linéaire de son scénario.

\* \* \*

À l'image de l'épouse du Seigneur dans son film, qui ne se contente pas de simplement transcrire les livres mais se permet de les modifier et y apporte « des améliorations », David Lowery a fait de même en transformant son scénario en film, avec des modifications plus qu'importantes apportées essentiellement pendant deux mois de casting et de tournage, puis pendant des mois de montage.

Comme cette étude l'a démontré, Lowery a non seulement trouvé des idées astucieuses pour contourner des obstacles qui souvent obligent un auteur-réalisateur à revoir sa copie, telles des limites de budgets et les spécificités des lieux de tournage, mais il a également cherché activement à modifier sa vision du film de maintes manières, que ce soit par rapport à sa relation au texte source de son scénario, c'est-à-dire au poème *Sir Gawain and the Green Knight*, ou grâce à l'inclusion de nombreux sous-textes cinématographiques personnels. Ou encore grâce à ses efforts pour déformer la linéarité et même la réalité des événements en jouant avec la temporalité, la répétition et la circularité, ou bien par la mise en avant de prises de vue

---

<sup>26</sup> Lowery, *Boldest of Blood*, op. cit.

<sup>27</sup> *Ibid.* Lowery, « Notes on a Scene », op. cit.

expérimentales, ou encore avec sa réécriture de ses propres personnages, en grande partie grâce à son choix d'acteurs, à leur présence sur scène et à ses échanges avec eux ; ce qui lui a permis de créer un Gauvain plus proche du public et de donner aux personnages féminins une place bien plus prépondérante.

Aussi pourrions-nous peut-être imaginer que l'approche cinématographique de David Lowery aurait un lien, au moins sémantique, avec les thèmes écologiques mis en avant dans le film, car rarement le tournage d'un film aura été aussi *organique*.

Preprint