



N° 11 | 2025
Le cycle

Tourner en rond : la boucle comme phénomène concentrique dans le cinéma de Quentin Dupieux

Pierre Jeffroy

Édition électronique :

URL :

<https://alepreuve.numerev.com/articles/revue-11/3857-tourner-en-rond-la-boucle-comme-phenomene-concentrique-dans-le-cinema-de-quentin-dupieux>

ISSN : 2534-6431

Date de publication : 14/02/2025

Cette publication est **sous licence CC-BY-NC-ND** (Creative Commons 2.0 - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification).

Pour **citer cette publication** : Jeffroy, P. (2025). Tourner en rond : la boucle comme phénomène concentrique dans le cinéma de Quentin Dupieux. *À l'épreuve*, (11).

<https://alepreuve.numerev.com/articles/revue-11/3857-tourner-en-rond-la-boucle-comme-phenomene-concentrique-dans-le-cinema-de-quentin-dupieux>

Le cinéma de Quentin Dupieux délaisse bien souvent la linéarité au profit de diverses formes circulaires, fortement métaleptiques, dont celle, extrêmement virtuose, du ruban de Möbius. L'omniprésence de ces figures cycliques, loin de participer à la prétendue *excentricité* du cinéaste, relève au contraire d'une forme singulière de *concentricité*, ramenant les spectateurs et les personnages du côté d'un centre absent, impossible, que la philosophie de Lacan nous invite à percevoir comme le Réel lui-même.

Mots-clefs :

Cinema, Quentin Dupieux, Lacan, Boucle, Concentricité

Et du coup, on fait quoi là ? On va où... ? On est un peu revenus à la case départ...
(Jean-Gab, Mandibules)

La manière dont Quentin Dupieux procède en toute singularité, en tant que cinéaste ou musicien, a souvent fait dire de lui qu'il était un *excentrique* — au même titre que quelques autres cinéastes français contemporains¹ —, c'est-à-dire un artiste qui trouverait une façon bien à lui de s'écarter de la norme, en ne faisant rien comme les autres. L'excentrique, nous dit l'étymologie (du grec *ek-* et *kentron* « centre »), est littéralement « celui qui s'écarte du centre »². En tant que tel, il a à voir avec le bizarre, l'étrange, l'extravagant, le singulier. Sa manière d'être est « en opposition avec les idées reçues »³. Au cinéma, l'excentrique hérite, même de façon inconsciente, des expérimentations de la FEKS, invention russe des années 1920, qui avait en son temps prôné gymnastique, folie et géométrie pour une « fabrique de l'acteur excentrique »⁴. De fait, il n'est pas impossible de rattacher Dupieux à cette tradition : une certaine outrance créatine, un goût pour la dissonance assumé au point parfois de jouer avec les nerfs du spectateur, un certain attrait pour l'agencement mécanique tant du récit dans son ensemble que des gags et des dialogues en son sein, un refus de la cohérence, du mélodrame, de l'émotion, une tendance enfin à la distanciation, fruit d'un travail singulier mené auprès des acteurs⁵. Si tout cela est juste, indéniablement, la piste de l'excentricité, concernant Dupieux, n'en demeure pas moins imparfaite, sinon vaine. On mesure d'ailleurs sans peine, à la seule lecture d'une énumération dans un éditorial des *Cahiers du cinéma* évoquant pêle-mêle Bruno Dumont, Alain Guiraudie, Antonin

Peretjatko, Leos Carax, Riad Sattouf ou Thomas Salvador⁶ toute la limite d'une théorie de l'*excentricité* dont le terme ne fonctionnerait finalement qu'à la seule condition d'être compris dans son acception originelle, étymologique. Tout cela, aussi intéressant soit-il, pourrait bien s'avérer insuffisant pour fonder un horizon générique ou conceptuel. En revanche, si l'on s'accorde avec Hervé Aubron⁷ pour distinguer deux grandes tendances au sein du cinéma de Quentin Dupieux — le goût pour la pantomime burlesque et celui des transgressions narratives — on pourrait interroger au sein de la seconde⁸, et à la suite d'autres chercheurs ayant développé d'importantes considérations narratologiques quant à la complexité des récits dupieusien⁹, la manière dont le cinéaste s'est ingénié à déjouer la linéarité traditionnelle des récits pour lui opposer d'autres formes proprement circulaires. L'œuvre de Dupieux, nous rappelle Jean-Marie Samocki, a fait de la boucle, en particulier, un motif obsessionnel¹⁰, contaminant chacune de ses formes, tant musicales que scénaristiques ou iconographiques. Or, quel sens donner à la récurrence du cycle chez Dupieux ? Que vise au fond le cinéaste à travers le déploiement d'une esthétique s'épanouissant à ce point dans les formes grippées ? L'usage récurrent du cercle, et plus particulièrement de la boucle, sous toutes ses formes, mérite en effet d'être questionné dans la mesure où il pourrait nous amener à reconsidérer la prétendue *excentricité* du cinéaste. Songeons, à ce titre, à ce que Dalí répond au journaliste qui l'interroge sur l'*excentricité* de son personnage et la présente comme une évidence absolue, dans l'*anti-biopic* récemment consacré au peintre (*Daaaaaali !*, 2024) :

Non.. Non, je crois qu'il est plus juste de dire que JE suis un grand *excentrique*, et en même temps je suis *concentrique*, et c'est pour ça que je suis anarchiste et monarchiste en même temps.

L'artiste renverse d'emblée la logique du journaliste (en affirmant que ce n'est pas son apparence qui est excentrique mais sa personne elle-même) mais pour aussitôt opposer à cette nouvelle logique une autre contradiction (son « *excentricité* » est en réalité « *concentrique* »). Le propos ne cesse ainsi de se retourner sur lui-même, si bien que le journaliste, qui n'a finalement rien compris, ne peut que conclure qu'il est d'accord avec le peintre, car hors des canons de la rhétorique, au cœur de l'univers nonsensique, face à quelqu'un qui est et dit à la fois tout et son contraire, on ne peut finalement que renoncer à raisonner. Or, il nous semble qu'au-delà de l'impasse rhétorique manifestée dans ce dialogue, apparaît en creux une clé possible pour saisir le fonctionnement paradoxal du cinéma de Dupieux. Et si celui-ci était, comme Dalí, à la fois *excentrique* ET *concentrique* ? Et dans ce cas, que serait un cinéma concentrique ? Nous nous proposerons ici d'analyser l'usage récurrent du cycle dans l'univers dupieusien en tant que symptôme de concentricité. Une œuvre adoptant pour modèle privilégié celui du disque rayé ne peut en effet échapper au fait de tourner en rond. Mais alors, tourner comment et autour de quoi ? De quel centre l'horizon dupieusien est-il constitué ?

La boucle comme forme narrative

S'il est une chose qui tourne, dans le cinéma de Dupieux, c'est d'abord et avant tout le récit lui-même. Notre thèse de doctorat¹¹ a tenté de mettre en lumière comment certains films, en recourant à des formes parfois extrêmement approfondies de *métalepse ontologique* (selon la définition de Marie-Laure Ryan¹²), se trouvent affectés d'une sorte de dissonance structurelle, à même de court-circuiter toute forme de repère pour égarer le spectateur dans un dédale de non-sens. Dans ce labyrinthe, le *no reason*, clamé en ouverture de *Rubber*, fait office de manifeste esthétique et philosophique, mantra aporétique accouchant d'une forme inédite de *soustraction*, ne souscrivant certes pas — ou rarement — aux modalités d'évidement telles que décrites par Anthony Fiant¹³, mais affectant essentiellement, au-delà du récit et de sa mise en scène, le sémantisme de l'œuvre, autrement dit sa capacité à signifier. Si une telle soustraction s'opère sur le sens, elle s'accompagne paradoxalement d'une forme de prolifération en matière de structure narrative, prolifération s'épanouissant notamment au sein de diverses formes circulaires. Romain Lefebvre a parfaitement mis en lumière dans un excellent article¹⁴ le (dys)fonctionnement narratif touchant la diégèse de certains films de Dupieux, en particulier *Nonfilm* et *Réalité*. Ces œuvres nous paraissent en effet emblématiques en matière d'expérimentations structurelles, dans la mesure où elles prennent bien toutes deux la forme de véritables tourbillons, de multiples variations métaleptiques affectant chaque composante de leurs récits au point de saper l'essentiel de leurs repères : personnages, décor, temporalité, etc. Si nous rejoignons parfaitement le chercheur dans son analyse de la « confusion » qui en découle, confusion visant « une assimilation ontologique de la réalité filmique à la fiction », et à travers elle « un mode littéral dans lequel le cinéma apparaît comme du cinéma, rien que du cinéma »¹⁵, il ne nous paraît pas inutile de prolonger ici sa réflexion en interrogeant un élément formel — sans doute propice, par ailleurs, à renforcer l'indéniable dimension réflexive mise en avant par Romain Lefebvre — à savoir ses modalités circulaires.

Repartons pour cela de *Réalité*, probablement l'exemple le plus parlant en matière de boucles narratives. Le film se plaît en effet à mêler, sans toutefois que le spectateur s'en rende compte au premier abord, plusieurs niveaux diégétiques¹⁶, dont nous nous contenterons ici de donner quelques exemples, sans prétendre à l'exhaustivité. Dès les premières séquences, ou presque, le spectateur se trouve confronté à une forme de vertige alors qu'un premier niveau métadiégétique (qui n'est pas immédiatement perçu comme tel) introduit un deuxième niveau métadiégétique (désigné par Gérard Genette sous l'appellation de *méta-métadiégétique*¹⁷, ce qui est assez peu pratique dès lors que les récits enchâssés et les différents niveaux se démultiplient). En effet, une fois que la petite fille, *Réalité*, est partie se coucher (niveau *métadiégétique*, *Réalité* étant l'héroïne d'un film tourné par un dénommé Zog), sa mère lui lit une histoire (niveau *méta-métadiégétique*) racontant précisément l'histoire de *Réalité* :

Après avoir dîné avec ses parents, la petite fille se brossa les dents

tranquillement en se regardant dans le miroir et en repensant à sa journée. Elle enfila son pyjama préféré et se coucha dans son lit douillet, persuadée qu'elle avait vu la cassette sortir du ventre du sanglier. Cette nuit-là, la petite fille fit d'étranges cauchemars.

Apparaît donc ici une première forme de circulation métaleptique (intérieure¹⁸) entre les différents niveaux, le niveau métadiégétique accouchant d'un niveau méta-métadiégétique lui-même parfaitement identique au niveau métadiégétique dont il est issu, selon le schéma suivant :



Figure 1

On voit combien le dispositif représenté ici s'apparente à une boucle, répondant par ailleurs à tous les critères de la *mise en abyme aporétique*, telle que décrite par Lucien Dällenbach dans son incontournable essai consacré à la figure¹⁹. Le film de Dupieux développe ainsi nombre de situations favorisant pareilles formes de circulation et donc de brouillage entre les différents niveaux narratifs. Ces derniers n'entretiennent plus en effet aucun rapport de succession ou de superposition comme l'auraient voulu les modèles narratifs classiques. Au contraire, une fois disposés sous forme de boucle(s), les niveaux ne cessent de s'auto-alimenter (ou de s'auto-détruire, en termes de cohérence et de vraisemblance), annihilant toute frontière diégétique, selon la logique — paradoxalement alogique — de la mise en abyme aporétique. On constate ainsi que certains protagonistes apparaissent dans des niveaux qui ne sont pas les leurs. Ou plutôt, on ne sait rapidement plus à quel univers les personnages appartiennent en réalité. L'homme barbu (Eric Wareheim), par exemple, appartient-il au niveau métadiégétique, en tant que personnage de son propre rêve ? Ou n'a-t-il pas vraiment rêvé ce dont il parle — ce que semble suggérer sa psy (« Êtes-vous sûr d'avoir fait ce rêve ? ») —, ce qui ferait de lui un personnage diégétique croisant de ce fait naturellement un autre personnage diégétique en la personne du présentateur TV ? Ou bien encore est-il un personnage métadiégétique (mais cette fois d'un autre niveau) côtoyant Réalité dans le film de Zog ?

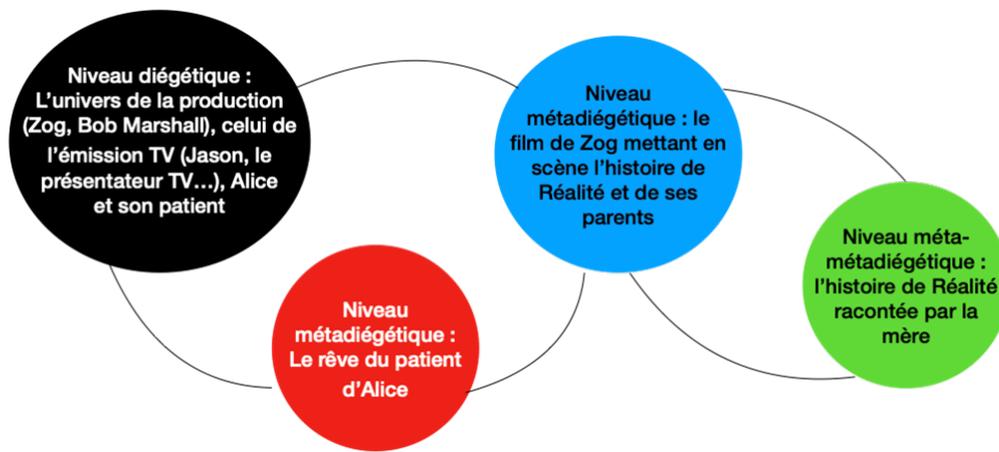


Figure 2

On retrouve quelque chose du vertige existentiel de la parabole de Tchouang-Tseu dans son *Zhuangzi* (« Discours sur l'identité des choses ») lorsque le sage rêve qu'il est un papillon et qu'à son réveil, il se demande si ce n'est pas le papillon qui rêve qu'il est Tchouang-Tseu. Ici, est-ce Réalité qui rêve de l'homme barbu ? Ou est-ce au contraire l'homme barbu qui rêve de Réalité ? Et sommes-nous seulement dans un rêve ?

On constate combien la logique propre à la métalepse ontologique est poussée à son paroxysme : non seulement les personnages des différents niveaux se croisent, mais les frontières sont si poreuses entre les différentes strates du récit qu'on ne sait même plus très bien où elles se situent, à tel point qu'on ne sait jamais exactement à quel repère se fier pour déterminer le niveau narratif ou même ontologique du récit à un instant T.

Ce sentiment ne fait que s'accroître au fur et à mesure que le film progresse, les niveaux ne cessant de se démultiplier. Lors de la séquence 10²⁰, par exemple, Réalité, prenant son petit-déjeuner, regarde la télévision et découvre l'émission enregistrée à la séquence 2 (niveau prétendument diégétique), créant une nouvelle métalepse ontologique par la fusion de deux univers au départ inconciliables (Réalité appartient en effet à l'univers métadiégétique généré au sein de l'univers diégétique dans lequel l'émission TV était réalisée). Plus loin (séquences 10, 12, 14 et 16), Réalité retrouve la fameuse cassette VHS qu'elle a aperçue au début du film en fouillant dans le conteneur parmi les entrailles du sanglier abattu par son père. Elle la nettoie puis l'amène à l'école, où le cours porte sur le système digestif du cochon. La maîtresse enseigne de manière inductive la notion d'omnivore à sa classe : les élèves disent que les cochons mangent des plantes et d'autres animaux. Réalité ajoute qu'ils peuvent aussi manger des cassette-vidéos et essuie le sarcasme des autres enfants et l'incompréhension de la maîtresse (« Mais c'est vrai ! », insiste-t-elle). Réalité est finalement convoquée dans le bureau du directeur, qui n'est autre que le barbu (Eric Wareheim) qu'elle a croisé dans ce qui pourrait être le rêve de l'un ou de l'autre. Elle le menace (« si vous appelez mes parents, je dirai à tout le monde que vous vous déguisez en femme. [...] Je vous ai vu ! »). Plus tard (séquence 19), un épisode semblera lui donner raison. On croise le directeur, dans un parking, dévoilant une jeep sous une bâche et manquant de se faire surprendre alors qu'il s'apprête à enfiler des vêtements féminins.

On peut donc schématiser les choses ainsi :

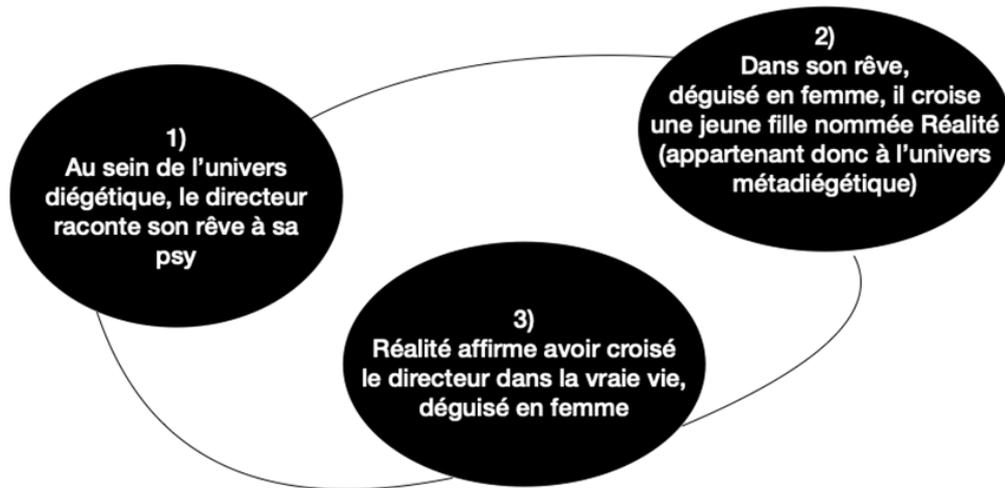


Figure 3

On voit comment le film instaure un système de vases communicants entre les différents niveaux, qui se nourrissent constamment les uns les autres au point que, concernant les rapports entre Réalité et l'homme barbu : le niveau n°2 est le niveau métadiégétique du n°1 qui est lui-même le niveau métadiégétique du niveau n°3, qui est lui-même le niveau métadiégétique du niveau n°2, etc. l'ensemble formant une boucle infinie dans laquelle chaque niveau apparaît comme ontologiquement nonsensique puisque systématiquement à cheval entre d'une part le niveau qui l'a généré et d'autre part le niveau qu'il génère lui-même (ces deux derniers étant également liés de façon consubstantielle). Le sentiment de l'absurde naît alors de l'incapacité pour le spectateur à déterminer à quel niveau diégétique (autrement dit à quel récit cadre) il pourrait se raccrocher : *Réalité* brouille à ce point les repères, à force d'accumuler les métalepses, que le niveau diégétique n'a tout simplement plus d'existence.

Le ruban de Möbius comme phénomène de dé-structuration

Un dispositif relativement similaire — quoique différant sensiblement des enchevêtrements décrits plus hauts — (dé)structure également le premier moyen-métrage de Dupieux, *Nonfilm* (2001) qui repose lui aussi sur une accumulation de mises en abyme et de métalepses, toujours disposés sous forme de boucles, transformant d'emblée le film en une sorte de labyrinthe narratif qui, en vertu de sa nature aporétique et à l'instar de celui de *Réalité*, ne comporte pas la moindre issue. Trois niveaux narratifs y cohabitent en permanence :

- Le niveau 1, diégétique (des personnages effectuant un tournage)
- Le niveau 2, métadiégétique (le film réalisé par l'équipe de tournage)
- Le niveau 3, méta-métadiégétique (le film réalisé au sein du film réalisé par l'équipe de tournage)

Mais ces niveaux ne fonctionnent pas selon un système rationnel d'emboîtement, à la manière de poupées russes, comme par exemple dans *Inception* de Christopher Nolan. Le schéma est bien davantage circulaire et pourrait plutôt fonctionner ainsi :

On voit là-encore que le film, dans sa structure diégétique, forme une boucle dans laquelle le niveau 1 (diégétique) se confond finalement avec le niveau 3 (méta-métadiégétique) dans le cadre d'une évidente mise en abyme aporétique.

Le (non-)film se plaît donc à brouiller les pistes au point qu'on ne sache jamais complètement à quel niveau les personnages ou les situations se trouvent. Ceux-ci, emprisonnés dans la boucle (Pattt tentant même désespérément de s'échapper du film sans jamais y parvenir), sont en fait condamnés à errer dans un non-univers dans lequel les degrés de réalité et de fiction restent constamment incertains, au point que l'origine des images elles-mêmes pose question. La structure circulaire du film vient à notre sens renforcer la dimension concentrique évoquée plus haut. Les personnages, loin de pouvoir échapper à la boucle, incapables de s'excentrer, sont au contraire happés en son centre par une forme de tourbillon. Pour tenter d'en cerner la nature, repartons d'une séquence matricielle : la toute première de la filmographie de Dupieux. Dans l'ouverture du film, un jeune homme (Vincent Belorgey) s'éveille dans une voiture, manifestement groggy. Nous le suivons en caméra portée. Il sort, fait quelques pas et aperçoit sur sa gauche une petite équipe de tournage (figure 1). Celle-ci effectue un long travelling latéral du jeune homme, qui poursuit son chemin, incrédule. Au bout des rails, ce dernier finit par demander à celui qu'on suppose être le réalisateur ou un quelconque assistant (Sébastien Tellier) : « vous faites quoi exactement là ? Vous faites un film ? » « Oui », répond l'homme qui semble toutefois ne pas comprendre la question. « Bon, ben... Bonne continuation », dit simplement le jeune homme s'éloignant d'un pas vif. Au bout de quelques instants, l'assistant-réalisateur, médusé, tente de le rattraper. Il finit par lui jeter une pierre en pleine tête pour l'assommer. Le jeune homme, inconscient, est alors déplacé par des membres de l'équipe, allongé dans la même voiture puis rapidement maquillé. Nous accompagnons alors les techniciens, toujours en caméra portée (figure 2), dans une continuité presque parfaite (le plan n'a été coupé qu'une fois, faisant l'objet d'une brève ellipse pendant le déplacement de l'homme inconscient). L'opérateur relance la caméra servant au tournage du film dans le film, le travelling démarre et nous assistons une nouvelle fois à la séquence d'ouverture, cette fois du point de vue de l'équipe de tournage.

La séquence plonge le spectateur dans un état étrange, et le confronte immédiatement à cette forme de trouble, déjà identifiée plus haut, induite par le régime de représentation. Ce trouble découle d'une variation esthétique autour d'une figure mathématique, décrite en 1858 par les mathématiciens August Ferdinand Möbius (1790-1868) et Johann Benedict Listing (1808-1882). Cette figure, connue sous le nom de « ruban » ou « anneau » de « Möbius », est une surface à un seul côté qui occupe les trois dimensions de l'espace et qui est obtenue en réunissant les deux extrémités d'un rectangle après avoir fait subir à l'une de ses extrémités une torsion de 180 degrés. En vertu de son paramétrage mathématique²¹, le ruban de Möbius a pour particularité de ne posséder qu'une seule face (et un seul bord) contrairement à un ruban classique qui

en possède évidemment deux.

Or, de cette figure géométrique découle un certain nombre d'applications thématiques et esthétiques. Sur le plan thématique, le ruban de Möbius est régulièrement convoqué dans des films en tant que pur motif scénaristique²². Sur le plan esthétique, de façon beaucoup plus marginale, plusieurs œuvres à narration complexe s'appuient sur le ruban pour cette fois donner forme à leur narration (on songe à certaines nouvelles de Cortázar, ou au cinéma de David Lynch). C'est le cas dans *Nonfilm*, où les univers et niveaux narratifs n'ont de cesse de se confondre, annihilant de fait la frontière entre le diégétique et le métadiégétique (soit les deux faces d'ordinaire distinctes d'un même ruban narratif). C'est que les différents niveaux s'interpénétrant fonctionnent en réalité sur le modèle du ruban. En effet, dans la séquence d'ouverture, une seule et même situation est répétée et perçue selon deux points de vue différents, engendrant une boucle, donnant une forte impression de continuité. La boucle, sous son apparence spéculaire (la deuxième partie du plan fonctionnant comme le miroir inversé de la première) ne contient en réalité qu'un niveau : Pattt découvrant l'équipe de tournage et l'équipe de tournage découvrant Pattt ne sont finalement que les deux faces identiques d'un ruban narratif d'un genre particulier, dans lequel ce n'est plus le niveau diégétique qui engendre le niveau métadiégétique, ni même l'inverse. Les deux s'alimentent mutuellement sans que l'on ne puisse jamais réellement déterminer qui est à l'origine de l'autre. On en revient au ruban : pour parcourir la surface complète d'un anneau de Möbius dans un univers en trois dimensions, il faut en effet effectuer deux « cercles » dans l'espace. Le premier correspond au parcours d'une face du ruban avant sa torsion. Le second correspond quant à lui au parcours de l'envers de cette première face. Il est toutefois impossible de distinguer en quel point l'une finit et à quel endroit l'autre commence étant donné qu'un anneau n'a ni début ni fin. Dans le plan-séquence qui ouvre *Nonfilm*, de la même façon, chaque partie s'apparente au parcours d'une face, ainsi qu'à une boucle puisque, au milieu du plan, le spectateur est ramené au début d'un parcours événementiel semblable à celui qu'il vient de parcourir dans la première partie de l'histoire. Pour compléter son parcours sur le ruban narratif, le spectateur doit effectuer une seconde boucle qui correspond à l'envers de la première. L'anneau de Möbius se construit donc en réunissant, par l'entremise d'un (quasi) plan-séquence, les deux extrémités d'un ruban imaginaire symbolisant à la fois le déroulement chronologique de l'histoire et l'axe de symétrie horizontal séparant les deux univers de la fiction. Pattt passe en apparence d'un monde à l'autre : de l'univers diégétique (un homme se réveille dans une voiture et découvre à son réveil une équipe de tournage) à l'univers métadiégétique (une équipe de tournage filme un homme se réveillant dans une voiture). Mais ce saut entre deux univers n'est qu'apparent : le schéma circulaire ne comporte finalement qu'une seule surface, puisque les personnages s'y déplacent sans changer de niveau de fiction. Le spectateur suit ainsi le Pattt du monde réel dans la portion du plan qui correspond au monde diégétique ; puis il retrouve Pattt en personnage de fiction (maquillé par l'équipe de tournage avant son réveil), le plan l'ayant finalement ramené au point de départ.

Ce principe structurel s'avère récurrent chez Dupieux, qui le convoque à différentes échelles. Dans son dernier film en date, *Le Deuxième acte*, c'est tout le parcours des

personnages qui semble déterminé par la structure du ruban, au point de contaminer la mise en scène, le film s'ouvrant et se fermant sur de longs travellings disposés en miroir. Pareille récurrence ne nous paraît pas uniquement constituer un symptôme de virtuosité narrative²³. Elle doit être interrogée à la lumière de ce que favorise le ruban sur un plan philosophique. Pour Lacan, la spécificité du ruban de Möbius réside dans l'absence de l'image spéculaire. Effectivement, une fois soumis à la logique du ruban — et ce quel que soit le mode de retournement — l'objet obtenu devient automatiquement superposable à l'objet initial dans la mesure où il tourne dans le même sens. De ce point de vue, le ruban de Möbius permet de dépasser la logique de la coupure entre le réel et son double symbolique, à savoir le langage (on sait — croit-on depuis Hegel — que le « mot est le meurtre de la chose »²⁴, intuition largement développée par les linguistes au cours du XX^{ème} siècle) pour répondre à la logique de « l'identification », qui se définit précisément chez Lacan par le phénomène de superposabilité. Il n'y a plus ici la moindre nécessité du miroir. Toute chose apparaît sans reflet, identique à elle-même.

Qu'est-ce qui fait qu'une image spéculaire est distincte de ce qu'elle représente ? C'est que la droite devient la gauche et inversement. — Une surface à une seule face ne peut pas être retournée. — Ainsi une bande de Möbius, si vous en retournez une sur elle-même, elle sera toujours identique à elle-même. C'est ce que j'appelle n'avoir pas d'image spéculaire.²⁵

La boucle chez Dupieux est donc un moyen, non de s'excentrer, mais de revenir au même (dans *Le Deuxième acte*, le figurant finit toujours par se suicider, quel que soit le côté de la boucle sur lequel il se trouve), apparaissant en cela non seulement comme un phénomène concentrique mais aussi comme la traduction parfaite — parce que littérale sur le plan formel — de l'*idiotie* telle que pensée par Clément Rosset²⁶.

Récurrence de la boucle et refus de la linéarité

La boucle, chez Dupieux est donc constitutive d'une démarche philosophique. D'où son importance sur le plan formel. Elle peut être un motif structurant sur le plan dramaturgique. Dupieux rappelle en plusieurs endroits comment la fin de *Steak* (Georges enfermé à son tour à l'hôpital psychiatrique, à la suite de Blaise au début du récit) crée « une forme de logique en boucle »²⁷ : « la fin est logique au fond, c'est encore une boucle qui se termine, ou qui commence »²⁸. *Au poste !* s'achève pour sa part sur la réincarcération de Fugain (Grégoire Ludig) qui paraît condamné à revivre éternellement le même interrogatoire. Même un film aussi linéaire en apparence que *Mandibules* n'échappe pas à cette logique de boucle, lorsque les personnages admettent à la fin du film « être revenus à la case départ ».

On pourrait aller plus loin et interroger le motif de la boucle à l'échelle de la filmographie entière de Dupieux, en constatant par exemple que certains films semblent commencer là où d'autres se sont terminés (*Rubber* et le désert californien de *Nonfilm*, *Yannick* et le théâtre d'*Au Poste !*). Les nombreux retours opérés par les

personnages ou les situations participent de la même logique : un membre de la bande des Chivers (appartenant donc à l'univers de *Steak*) s'égare dans *Wrong Cops*, où l'on croise également Dolph (Jack Plotnick) promenant son chien Paul, retrouvé à la fin du film précédent (*Wrong*). Dans *Wrong Cops* toujours, lorsque Sunshine rentre chez lui, il trouve sa femme et sa fille en train de regarder un « super film » que l'on devine être *Rubber*, dont la suite virtuelle, *Rubber 2*, est projeté dans une salle de cinéma dans *Réalité*. Dans *Au poste !*, on entend dans les récits de Fugain des cris poussés par Alain Chabat, dont le personnage — étranger au film — avait passé le film précédent (*Réalité*) à précisément rechercher le cri parfait. Dans *Incroyable mais vrai*, la boucle offre même au film, à défaut de sa structure narrative, son principal argument sur le plan dramaturgique. Alain (Alain Chabat) et Marie (Léa Drucker) décident en effet d'acheter une maison ensemble. Lors de l'une de leur visite, l'agent immobilier leur révèle dans le sous-sol ce qu'il considère comme « le clou de la visite », et qui se révèle être un mystérieux conduit. D'abord hésitant, le couple décide d'y entrer ; après avoir descendu toutes les marches, ils débouchent finalement sur... l'étage supérieur du pavillon ! Le conduit fonctionne donc comme une boucle, ramenant inévitablement les personnages en amont de leur point de départ.

D'autres types de boucle apparaissent par ailleurs et constituent autant de variations autour de l'imaginaire du cycle et de la répétition. Leur caractère peut être parfois extrêmement anecdotique. On croise ainsi par exemple, dès l'ouverture de *Steak*, un professeur d'EPS à la tête d'ahuri qui compte en boucle jusqu'à deux (« un-deux » répété douze fois de façon saccadée, au moment même où le nom du réalisateur apparaît à l'écran, comme si le motif faisait ici office de signature). Dans *Au poste !*, c'est un tic de langage (l'expression « c'est pour ça... », répétée en boucle par Philippe, l'inspecteur borgne, et son épouse) qui finit par contaminer le vocabulaire de l'ensemble des personnages. Mais de façon plus spectaculaire, la boucle peut affecter le fonctionnement et la nature des protagonistes. Nombreux sont ceux qui, à l'instar de Dolph, le héros sans qualité de *Wrong*, fonctionnent exclusivement sur une logique de boucle et de répétition du même.

Le motif, omniprésent dans la musique²⁹ comme dans la filmographie du cinéaste, se fait aussi le symptôme d'une esthétique balbutiante, qui ne cesse de caler pour redémarrer. Un morceau tel que « Oiseaux » sur l'album *All Wet* (2016) — pour ne donner qu'un seul exemple —, boucle ainsi à l'infini des cycles de quatre mesures parfaitement identiques à 6/8, ne contenant en tout et pour tout que deux notes, faisant simplement varier les arrangements de ses mesures (sur le plan des sonorités notamment), mais sans jamais s'extraire de leur logique minimaliste. On pourrait ainsi réduire l'intégralité du morceau à cette seule partition :



Figure 4

Dans *Réalité*, Dupieux pousse à son maximum cette logique musicale de la boucle, en choisissant d'emprunter la voie minimaliste d'un Philip Glass, à travers le recours à *Music With Changing Parts*, dont les premières boucles forment l'unique bande-originale du film. C'est précisément cette forme répétitive, profondément hypnotique, qui vient structurer *Réalité* et lui donner sa cohérence :

Cette façon d'utiliser les cinq premières minutes du morceau crée une impression de boucle sans fin, ça devient presque angoissant. Il n'y a jamais de climax, on revient toujours au même point. J'en suis venu à cette conclusion très vite, sur le tournage, avant même de penser à Philip Glass. Je n'avais pas envie de faire une BO, d'accompagner le film avec des petites intentions musicales comme on le fait d'habitude. Il fallait un seul morceau de musique qui revienne sans cesse.³⁰

On retrouve ici la nette affirmation du refus du modèle scénaristique dominant, culminant en un *climax*. La boucle, sur les plans musical et dramaturgique, devient un moyen de pervertir ce modèle, par l'entremise d'une forme circulaire contredisant par nature la progression linéaire ordonnant supposément le parcours de tout protagoniste³¹. Cette idée est également développée dans le film suivant : *Au poste !* (2018) dans lequel les personnages — à travers leurs tics de langage (« c'est pour ça ») — et les situations ne cessent de se répéter, le film fonctionnant à la manière d'un disque rayé, se déployant dans un non-temps, et même un non-univers, dont l'artificialité finit par être dévoilée au terme du parcours, lorsque le rideau se lève brutalement et que Fugain se rend compte qu'il est le protagoniste d'une pièce de théâtre. Auparavant, le film s'était appliqué à s'enliser dans une sorte de cauchemar kafkaïen — mais traité sur le mode burlesque — dans lequel l'accusé, qui ne cessait de clamer son innocence, finissait pourtant nécessairement par devenir coupable. Au terme du parcours, quand le protagoniste soulagé pense enfin pouvoir rentrer chez lui, il est arrêté à nouveau par le commissaire (B. Poelvoorde) qui lui annonce tout bonnement que l'interrogatoire reprendra le lendemain. On retrouve à nouveau la boucle (« on peut remettre le film au début et [...] imaginer que les personnages sont perdus dans cette espèce de vortex infini »³²) et, à travers elle, quelque chose d'un rapport à Buñuel, influence majeure et consciente de Quentin Dupieux. Dans *L'Ange exterminateur* (*El ángel exterminador*, 1962), en effet, les personnages semblent également coincés dans une sorte de vortex : lors d'une réception organisée chez un aristocrate mexicain, nul ne semble pouvoir quitter la maison, sous l'effet d'une étrange force invisible. Tous les invités restent enfermés dans le salon, avec le seul majordome — les autres domestiques ayant tous mystérieusement démissionné avant le début de ces événements. À l'extérieur, les autorités, la police, les familles se trouvent incapables de franchir le portail de la propriété, comme isolée du reste du monde. Le film s'avère lui aussi circulaire : à la fin, les notables se réunissent dans la cathédrale pour une messe d'action de grâce. Mais à l'issue de la cérémonie, le même mécanisme mystérieux semble se reproduire. On voit alors des moutons gravir l'escalier vers le porche de l'église, bien plus nombreux que lors du premier enfermement ; ils entrent

dans l'église, et les portes se ferment. Charles Tesson rappelle que Luis Buñuel a lui-même relevé une vingtaine de répétitions dans *L'Ange exterminateur*³³, tenant aussi bien à des procédés de montage qu'à l'attitude des protagonistes.

Une dynamique concentrique

Dupieux se place ainsi en héritier de ce temps bégayant typiquement buñuelien. Dans le dénouement de *Tristana*, une série extrêmement rapide (sur une quarantaine de secondes) de jeux sur l'ellipse et les retours en arrière mettait à mal la linéarité qui prévalait dans le reste du film. Une remontée temporelle sur fond de cloches et de vent inversé permettait de revenir à coups d'ellipses croissantes et grâce à un montage de plus en plus rapide au premier plan du film. À l'instar de son aîné, Dupieux multiplie les boucles, de manière à mêler les différentes strates temporelles, au sein d'univers pensés comme des espaces de latence, de dilatation temporelle. Ainsi, dans *Incroyable mais vrai*, le tunnel magique évoqué plus haut permet tout à la fois d'avancer dans le temps (un saut temporel de douze heures dans le futur) tout en renouant avec son passé (chaque passage dans le tunnel permettant aux protagonistes de rajeunir de trois jours)³⁴, finissant par diluer la sphère temporelle au point que les personnages eux-mêmes ne savent plus réellement définir à quoi correspondent des termes tels que « aujourd'hui » ou « demain »³⁵. Dans *Réalité*, le temps ayant perdu sa linéarité, Jason (Alain Chabat) finit par croiser son propre double dans d'autres strates du récit. Dans *Daaaaaali !*, le peintre rencontre également son *alter ego*, nettement plus âgé cependant et en fauteuil roulant (« Quel âge j'ai ? » lui demande-t-il alors).

On voit que la boucle ne mène que rarement à l'identique, plus proche en cela de l'éternel retour nietzschéen — dont Deleuze rappelle qu'il n'est pas strictement un retour du même, mais un retour vers ce qui diffère³⁶ — que de la fable de Sisyphe. Bien entendu, l'éternel retour chez Dupieux ne saurait être tributaire de la moindre volonté de puissance chez des personnages qui n'ont que rarement l'énergie ou même le désir de s'extraire de la boucle dont ils sont prisonniers (Alain, dans *Incroyable mais vrai*, est sans doute une exception, lui qui fait reboucher le tunnel dans la pratique duquel a sombré son épouse et qui fait au contraire sienne une sorte d'acceptation de la linéarité et de la finitude de la vie). Comme pleinement pénétré par le *no reason* formulé en ouverture de *Rubber* — formule ayant ceci de terrible qu'en niant la causalité, elle énonce et met en scène l'*idiotie* de toute chose — le protagoniste dupieusien se résout bien souvent à ce constat, ô combien terrifiant : l'être n'est jamais que l'être. Il ne peut avoir d'autre finalité que lui-même. Forts de cette idée, les films sont condamnés au surplace, à tourner en rond, toute (en)quête patinant nécessairement dès lors qu'elle est ontologiquement vouée à ne mener nulle part (donc à recommencer). Les œuvres de Dupieux, comme leurs personnages, en ce sens, échappent à l'*excentricité* qu'on leur prête, participant bien davantage d'une dynamique *concentrique*, tout aussi dissonante sur le plan dramaturgique. Rappelons en effet que dans une perspective classique et aristotélicienne, le récit doit littéralement avancer, progresser, et favoriser ainsi, le long de deux axes — horizontal et vertical —, le développement d'une courbe ascendante mimant l'évolution du protagoniste. Or, cette dynamique proprement

linéaire se voit doublement contredite chez Dupieux : d'abord par la banalité de la plupart des récits³⁷ (faisant obstacle à la verticalité prétendument requise) ; ensuite — et surtout — par leur forme circulaire. C'est au fond ce que nous suggère le dénouement de *Rubber*, soumis à la lecture *méta* à laquelle nous convie d'évidence le film. On y suit le parcours d'un tricycle, déambulant seul le long d'une route américaine, bientôt suivi d'une armée de pneus. Ces derniers, pures formes circulaires, se regroupent au pied des collines d'Hollywood, comme en manière de défi lancé à la linéarité, et au-delà, à l'industrie cinématographique. Cet amas de formes rondes, inutiles et résolument non-directionnelles, accouche d'un sentiment étrange, comme s'ils constituaient la matérialisation, toujours circulaire, d'une angoisse — peut-être l'Absurde ? — qui, peinant à se fixer — à l'instar de la pulsation du morceau sur lequel se clôt le film —, n'aurait de cesse d'osciller. Comme si le drame avait laissé place à l'hypnose. C'est précisément dans cette substitution, dans cet abandon de la linéarité dramatique au profit d'une forme hypnotique de circularité, que se joue la fascination exercée par le cinéma de Dupieux. En renonçant aux bouleversements narratifs, en privilégiant les répétitions *via* de micro-changements harmoniques ou rythmiques, autrement dit en optant majoritairement *pour la boucle* au détriment de la ligne droite (rappelons que dans *Wrong*, un policier défèque sur la ligne droite du bitume dès l'ouverture du film), Dupieux renonce à l'*excentricité*. Renouant avec une forme de premier degré, tournant obstinément autour, il ramène le réel à sa qualité de centre perdu, dans une perspective profondément lacanienne³⁸.

Le non-sens du sens

Pour Lacan, rappelons que le *réel* n'est pas la *réalité*. La *réalité*, c'est ce qui, du monde, est atteint par le *symbolique*, c'est-à-dire par le langage, le monde phénoménal de la description et de la réflexion. Le *réel*, c'est au contraire le monde hors langage, ce quelque chose qui échappe toujours au travail de symbolisation du sujet. C'est l'inconnaissable, le hors-signifié, ce qui cloche, ce qui ne marche pas, ce qui est au-delà de la réalité et du dicible, « ce contre quoi on se cogne »³⁹. Or c'est précisément ce qui arrive aux protagonistes de *Réalité* comme à ceux de *Non-film*. Ceux-ci n'ont de cesse de se heurter à l'impossible, à quelque chose qui est justement extérieure à la réalité, mais qui a cependant été réalisée par des biais que les métalepses décrites plus haut ont rendu impossibles à appréhender rationnellement. Dans le non-univers de la boucle, une « chose » (*das Ding*) s'est accomplie sans pourtant qu'elle puisse être la réalité, une chose qui ne peut pas être possible mais qui pourtant est. Le dénouement de *Wrong* met en scène pareille matérialisation de l'impossible. Il réalise point par point la prédiction, pourtant parfaitement invraisemblable, de Master Chang (William Fichtner) plus tôt dans le récit, prédiction à ce point fantaisiste que personne ne l'avait prise au sérieux. Notre thèse a démontré comment la réalisation de cette prédiction mettait en scène la structure oraculaire de notre perception du réel, telle que décrite par Clément Rosset⁴⁰. Rappelons que le réel chez Rosset est fondamentalement *idiot*, c'est-à-dire unique en son genre, hermétique au double. Ce réel étant insupportable, on ne cesse de lui en substituer d'autres, parfaitement chimériques, dont la complexité s'interpose entre lui et nous. Que le « réel » chez Rosset diffère de celui envisagé par

Lacan est une évidence, que le philosophe s'est lui-même chargée de formuler⁴¹. À la *présence* que constitue l'idiotie (« ne cherchez pas le réel ailleurs qu'ici et maintenant car il est ici et maintenant, seulement ici et maintenant »⁴²), Lacan substitue précisément une *absence* et, finalement, un schéma de réduplication par nature étranger à la pensée de Rosset. Pour autant, la recherche en philosophie n'a pas suffisamment mis en évidence — au moins à notre connaissance — le faisceau d'analogies qui unit le Réel de Rosset et le Réel lacanien. Qu'il soit pensé comme *présence* ou *absence*, le Réel constitue chez les deux penseurs ce qu'on (ou ce qui) se cache au moyen de (ou derrière) une réalité fantasmée⁴³. Dans ces deux perspectives, le réel, en tant qu'impasse devient « l'impossible »⁴⁴, impossible au sens — paradoxal — où l'impossible est ce qui a lieu malgré tout (comment on dit de quelqu'un « Tu es vraiment impossible ! »), comme dans le cas de la tragédie d'Œdipe (ou dans celle, nettement plus triviale, de Dolph, dans *Wrong*). C'est cet impossible que traque Dupieux (qu'il prenne la forme d'une mouche géante, d'un poisson bavard, d'un pneu psychopathe ou d'un blouson en daim), cet impossible autour duquel son cinéma ne cesse de graviter. L'*impossible*, pour Dupieux comme pour Lacan, n'est d'ailleurs jamais mieux matérialisé que par le trou :

Le *réel* se distingue également de la *réalité* par sa fonction : comme on le verra, il crée une béance, il fait trou. Il désigne le défaut même qui est constitutif de la structure, du fait structurel. La réalité, au contraire, est composée des constructions aptes à masquer ou à simplement contenir ce manque, ce dehors irréductible. Loin de se confondre avec la réalité, le réel en est, à l'opposé, le point limite. En ce sens, il a une fonction d'impasse : « quand on arrive au bout, c'est le bout... et c'est justement ça qui est intéressant car c'est là qu'est le réel » dit Lacan.⁴⁵

Le réel, en tant qu'absence, excédent, élément inassimilable, est un « trou ». En tant que tel, les mots et les catégories échouent à le dire. Or, tous les films de Dupieux tournent obstinément autour de cette angoisse, de ce vide, parfaitement matérialisés par le pneu dans *Rubber*, et plus encore peut-être par le tunnel dans la maison d'*Incroyable mais vrai*, trou qui, comme le réel lacanien, ne manque de rien. À ce titre, le cinéma de Dupieux relève moins — nous le répétons — d'une forme d'*excentricité* nonsensique, que d'une recherche proprement *concentrique* du sens lui-même (si l'on prend bien soin de différencier le *sens* de la *signification*, relevant pour sa part du symbolique). Cette approche nous permet par conséquent de prendre à revers l'un des lieux communs de la critique dupieusienne, consistant à mettre en lumière un prétendu « sens du nonsens »⁴⁶ au sein de son œuvre. Par sa concentricité, l'œuvre de Dupieux nous invite selon nous à faire tout le contraire. Se plonger dans un film de Dupieux revient non pas à s'engager dans un système savant de déchiffrement symbolique, mais consiste à l'inverse à s'abandonner à un tourbillon dont le noyau serait précisément le nonsens — l'idiotie — contenu à l'intérieur du sens. Là réside pour Dupieux l'œil du cyclone. Le réel n'est, pas plus chez Lacan que chez Dupieux, une affaire de sens, ni même d'ailleurs d'absurde. C'est le hors-sens qui est le sens. S'il

tourne autour de cette chose-là, inconnaissable, impossible, que l'on nomme le réel, Dupieux, à revers de toute excentricité — et en dépit des apparences —, est finalement un réaliste.

Notes et références

Filmographie

Corpus primaire (tous les films ont été réalisés par Quentin Dupieux)

Nonfilm (2001)

Steak (2007)

Rubber (2010)

Wrong (2012)

Wrong Cops (2013)

Réalité (2014)

Au Poste ! (2018)

Le Daim (2019)

Mandibules (2020)

Incroyable mais vrai (2022)

Fumer fait tousser (2022)

Yannick (2023)

Daaaaaali ! (2024)

Le deuxième acte (2024)

Autres films évoqués

L'Ange exterminateur (*El ángel exterminador*), Luis Buñuel (1962)

Tristana, Luis Buñuel (1970)

Buffet froid, Bertrand Blier (1979)

Inception, Christopher Nolan (2010)

Avengers: Endgame, Anthony et Joe Russo (2019)

Bibliographie

Usuels

REY Alain (dir.), *Le Grand Robert de la langue française*, deuxième édition, Paris, Le Robert, 2001.

Articles, conférences, dossiers de presse

AUBRON Hervé, « En quête du degré zéro », *Cahiers du cinéma*, n°770, novembre 2020, p. 14-16.

DELORME Stéphane (dir.), « Vivent les excentriques ! », *Cahiers du cinéma*, n°721, avril 2016, p. 5-43.

DELORME Stéphane et TESSÉ Jean-Philippe, « Opération musée gratuit, rencontre avec Quentin Dupieux et Éric et Ramzy », *Cahiers du cinéma* n° 626, septembre 2007, p. 47-49.

COHN Dorrit, « Métalepse et mise en abyme » in *Métaleptes. Entorses au pacte de la représentation*, John Pier et Jean-Marie Schaeffer (dir.), Paris, Éditions de l'EHESS (École des Hautes Études en Sciences Sociales), 2005., p. 201-224.

KISS Miklos et WILLEMSSEN Steven, « Resistance to Narrative in Narrative Fiction: Excessive Complexity in Quentin Dupieux's *Réalité* (2014) », *Global Media Journal*, vol. 11, n. 1, 2017. pp. 1-18.

LACAN Jacques, « L'Angoisse », séminaire du 09 janvier 1963, consultable en ligne (<https://www.sauval.com/angustia/roussan7.pdf>).

LACAN Jacques, [Conférence au Massachusetts Institute of Technology](#), 02/12/1975, parue dans *Scilicet*, 1975, n° 6-7, pp. 53-63.

LACAN Jacques, « Radiophonie », *Autres écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

LEFEBVRE Romain, « Du nonfilm au tout-cinéma : le méta-cinéma de Quentin Dupieux », *La Furia Humana*, n° 41, <https://www.lafuriaumana.com/romain-lefebvre-du-non-film-au-tout-cinema-le-metacinema-de-quentin-dupieux/>.

MATHET Marie-Thérèse, « Le réel chez Lacan », *Utpictura18*, <https://utpictura18.univ-amu.fr/rubriques/ressources/litterature-psychanalyse/reel-chez-lacan>.

RYAN Marie-Laure, « Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états », *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. John Pier et Jean-Marie Schaeffer (dir.), Paris, Éditions de l'EHESS (École des Hautes Études en Sciences Sociales), 2005., p. 201-224.

SAMOCKI Jean-Marie, « La boucle et la ligne droite », *Cahiers du cinéma*, n°770, novembre 2020, p. 18.

Ouvrages

BEYLOT Pierre, *Bertrand Blier : Buffet froid*, Neuilly, Atlante, 2017.

DÄLLENBACH Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.

DELEUZE Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, 1962.

FIANT Anthony, *Pour un cinéma contemporain soustractif*, Saint-Denis, Presse Universitaire de Vincennes, 2014.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

GENETTE Gérard, *Métalepse, de la figure à la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

ROSSET Clément, *Le réel et son double*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1984.

ROSSET Clément, *Le réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Éditions de Minuit, 2004.

SCHMULEVITCH Éric, *La FEKS, La Fabrique de l'acteur excentrique ou l'enfant terrible du cinéma soviétique*, Paris, L'Harmattan, 2006.

TESSON Charles, *Luis Buñuel*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, coll. « Auteurs », 1995.

Thèse, mémoire de recherche

JEANJEAU Sarah, *Le sens du nonsense. Questionner les limites du cinéma et de la société à travers la filmographie de Quentin Dupieux*, Mémoire de recherche dirigé par Pierre Beylot, Université Bordeaux-Montaigne, 2020-21.

JEFFROY Pierre, *De la dissonance du non-film dans l'œuvre de Quentin Dupieux : un cinéma en quête d'idiotie*, thèse soutenue le 09 juillet 2024 à l'université Toulouse 2 Jean Jaurès, sous la direction de Philippe Ragel.

Bonus DVD

« Commentaire audio par le réalisateur Quentin Dupieux », Bonus DVD *Steak*, Studio Canal, 2007.

« Le film commenté par Quentin Dupieux », Bonus DVD *Au poste !*, Diaphana édition vidéo, 2018.

Sitographie

CINEZIK, <https://www.cinezik.org>.

TECHNO-SCIENCE, « Ruban de Möbius - définition »

<https://www.techno-science.net/definition/5262.html>.

Notes de bas de page

¹ On lira notamment un dossier des *Cahiers du cinéma* consacré aux « excentriques » du cinéma français, dans lequel Dupieux côtoie divers metteurs en scènes, acteurs ou musiciens tels que par exemple Antonin Peretjatko, Vincent Macaigne, Denis Lavant ou Philippe Katerine (*Cahiers du cinéma*, n°721, avril 2016, dossier consacré au cinéma français : « Vivent les excentriques ! », p. 6-43).

² *Le Grand Robert de la langue française*, deuxième édition dirigée par Alain Rey, tome 3 (ENTI - INCL), Paris, Le Robert, 2001, p. 389.

³ *Ibid.*

⁴ Éric Schmulevitch, *La FEKS, La Fabrique de l'acteur excentrique ou l'enfant terrible du cinéma soviétique*, Paris, L'Harmattan, 2006.

⁵ Chacun de ces points a fait l'objet d'un développement précis dans la première partie de notre thèse de doctorat (Pierre Jeffroy, *De la dissonance du non-film dans l'œuvre de Quentin Dupieux : un cinéma en quête d'idiotie*, soutenue le 09 juillet 2024 à l'université Toulouse 2 Jean Jaurès, sous la direction de Philippe Ragel) consacrée à ce que nous avons identifié comme une "esthétique de la dissonance", affectant chacune des composantes de l'œuvre, de l'image au son, en passant par le scénario, la direction d'acteur et jusqu'à la production.

⁶ Stéphane Delorme, « Vivent les excentriques ! », *Cahiers du cinéma*, n°721, avril 2016, p. 5.

⁷ Hervé Aubron, « En quête du degré zéro », *Cahiers du cinéma*, n°770, novembre 2020, p. 14-16.

⁸ Plus particulièrement représentée par des films tels que *Nonfilm* (2001), *Rubber* (2010), *Réalité* (2014), *Au poste !* (2018) et plus récemment *Daaaaaali !* ou *Le Deuxième acte* (tous deux sortis en 2024). Mais le reste de la filmographie de Dupieux n'échappe pas à une forme de fascination pour les dérèglements narratifs, se traduisant dans nombre de boucles et de décalages.

⁹ On songe en particulier à Miklos Kiss et Steven Willemsen qui, dans un article consacré à *Réalité*, mettent en lumière de multiples formes contradictoires faisant du film un « puzzle impossible » (cf. « Resistance to Narrative in Narrative Fiction: Excessive Complexity in Quentin Dupieux's *Réalité* (2014) », *Global Media Journal*, vol. 11, n. 1, 2017. pp. 1-18).

¹⁰ Jean-Marie Samocki, « La boucle et la ligne droite », *Cahiers du cinéma*, n°770, novembre 2020, p. 18.

¹¹ Pierre Jeffroy, *De la dissonance du non-film dans l'œuvre de Quentin Dupieux : un cinéma en quête d'idiotie*, thèse soutenue le 09 juillet 2024 à l'université Toulouse 2 Jean Jaurès, sous la direction de Philippe Ragel.

¹² La métalepse ontologique repose sur un bouleversement narratif tendant à mêler et confondre des niveaux diégétiques distincts. Là où la métalepse rhétorique voit un ou plusieurs personnages du même monde s'adresser verbalement à un membre d'un autre monde (comme c'est le cas par exemple du narrateur de *Jacques le Fataliste*), la métalepse ontologique fait pour sa part se rencontrer des personnages issus de deux univers théoriquement hermétiques l'un à l'autre. Cf. Marie-Laure Ryan, « Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états », *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. John Pier et Jean-Marie Schaeffer (dir.), Paris, Éditions de l'EHESS (École des Hautes Études en Sciences Sociales), 2005., p. 201-224.

¹³ Anthony Fiant, *Pour un cinéma contemporain soustractif*, Saint-Denis, Presse Universitaire de Vincennes, 2014.

¹⁴ Romain Lefebvre, « Du nonfilm au tout-cinéma : le méta-cinéma de Quentin Dupieux », *La Furia Humana*, n° 41, <https://www.lafuriaumana.com/romain-lefebvre-du-non-film-au-tout-cinema-le-metacinema-de-quentin-dupieux/>.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Nous nous référons ici à la terminologie de Gérard Genette, établie dans une série de textes publiés entre 1972 et 2004, en particulier dans « Discours du récit », essai d'analyse et de méthode narratologiques appliquées à *La Recherche du temps perdu*, puis dans un ouvrage spécifiquement consacré à la notion, *Métalepse, de la Figure à la fiction* (2004).

¹⁷ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 328.

¹⁸ Les travaux de Dorrit Cohn contribuent à apporter des précisions d'ordre typologique en distinguant notamment la métalepse *extérieure*, qui « se produit entre le niveau extradiégétique et le niveau diégétique » de la métalepse *intérieure*, qui « se produit entre deux niveaux de l'histoire elle-même », et donc entre le niveau diégétique et le (ou les) niveau(x) métadiégétique(s) (Dorrit Cohn, « Métalepse et mise en abyme »

in *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, John Pier et Jean-Marie Schaeffer (dir.), *op. cit.*, p. 122).

¹⁹ On parle de mise en abyme *aporistique* ou *aporétique* quand le « fragment [emboîté est] censé inclure l'œuvre qui l'inclut ». Ce type de mise en abyme — le seul proprement métaleptique puisqu'il suppose que le niveau narratif mis en abyme se fonde toujours avec le niveau supérieur, mettant ainsi sérieusement à mal le pacte représentationnel — se veut nécessairement incalculable du fait de son aspect illusoire et trompeur, le fragment mis en abyme semblant inclure le récit même qui le met en abyme, comme c'est le cas dans *Réalité* (cf. Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, p. 52).

²⁰ Le découpage séquentiel, opéré en détail dans notre thèse, s'appuie sur le principe d'unité d'action, l'accumulation de métalepses rendant rapidement inadéquat le principe d'un découpage en unités spatio-temporelles.

²¹ Paramétrage dont le détail est explicité sur de nombreux sites, dont par exemple celui de Techno-science <https://www.techno-science.net/definition/5262.html>

²² On en trouve un bon exemple dans le 22^e opus de la franchise cinématographique Marvel, *Avengers: Endgame* (2019), qui s'attaque à la problématique du voyage dans le temps. Ayant compris que ce dernier se comporte comme une boucle, Tony Stark utilise le ruban de Möbius comme figure mathématique pour résoudre le problème de l'exploration temporelle.

²³ Le ruban de Möbius, forme virtuose sur le plan narratif, apparaît comme l'équivalent en musique du canon dit « à l'écrevisse », palindrome contrapuntique pratiqué (entre autres) par Jean-Sébastien Bach dans ses œuvres les plus savantes et spéculatives, comme *L'Art de la fugue* ou *L'Offrande musicale*, soit de véritables démonstrations de technique, de pythagorisme et d'objectivité formelle. L'évocation de telles formes suffirait à elle seule à nuancer — sinon à contredire — l'idée d'amateurisme perpétuellement revendiquée par Dupieux.

²⁴ Formule constamment attribuée à Hegel, qui ne l'a pourtant jamais écrite nulle part.

²⁵ Jacques Lacan, « L'Angoisse », séminaire du 09 janvier 1963, consultable en ligne (<https://www.sauval.com/angustia/roussan7.pdf>, lien consulté le 08/04/2024). D'un point de vue mathématique, l'affirmation de Lacan est erronée : on a vu que l'image-miroir d'un ruban de Möbius correspond à un retournement (avant collage) d'un demi-tour dans l'autre direction, et n'est donc pas identique au ruban initial (plus généralement, si l'image-miroir d'une figure peut être superposée à celle-ci par un déplacement, c'est que la figure possède un plan de symétrie).

²⁶ Il s'agit là d'un point essentiel que notre thèse s'est longuement chargée de développer.

²⁷ Quentin Dupieux, Bonus DVD *Steak*, « Commentaire audio par le réalisateur Quentin Dupieux », Studio Canal, 2007.

²⁸ Quentin Dupieux, « Opération musée gratuit, rencontre avec Quentin Dupieux et Éric et Ramzy », *Cahiers du cinéma* n° 626, septembre 2007, p. 48.

²⁹ Quentin Dupieux est aussi musicien, officiant comme DJ sous le pseudonyme de Mr Oizo.

³⁰ Quentin Dupieux, cité par cinezik.fr dans leur article consacré à *Réalité*, <https://www.cinezik.org/critiques/affcritique.php?titre=realite-2014>.

³¹ Pierre Beylot rappelle qu'un film comme *Buffet froid* de Bertrand Blier — film central dans la cinéphilie de Dupieux — était lui aussi régi par un « principe de répétition qui se substitu[ait] à l'idée de progression dramatique propre au récit classique » (Pierre Beylot, *Bertrand Blier : Buffet froid*, Neuilly, Atlante, 2017, p. 47).

³² Quentin Dupieux, Bonus DVD *Au poste !*, « Le film commenté par Quentin Dupieux », Diaphana édition vidéo, 2018.

³³ Charles Tesson, *Luis Buñuel*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, coll. « Auteurs », 1995, p. 198.

³⁴ Ici, le temps fragmenté creuse une temporalité paradoxale, où l'intérieur du corps avance dans une direction (menant à l'inéluctable pourrissement) quand l'extérieur avance en sens contraire. À raison d'un seul passage par jour dans le tunnel, un personnage sur une année réelle, ne vit que six mois mais rajeunit de trois ans.

³⁵ Alain (Alain Chabat), au téléphone avec son épouse, lui dit ainsi : « Vu que tu passes ta vie dans le conduit, je suis un peu perdu sur l'échelle du temps. [...] Oui, je veux te voir, mais dis-moi ce que veut dire pour toi *demain* ».

³⁶ Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, 1962, p. 55. L'éternel retour peut être déduit de certains axiomes qui ne sont pas étrangers, loin s'en faut, à la poétique de Dupieux. Dans une perspective nietzschéenne, par exemple, l'univers n'est ni devenu ni à devenir, il n'a même jamais commencé à devenir. Il est le produit de forces finies dont les multiples combinaisons, déployées dans un temps infini, finiront nécessairement par se renouveler. Le dénouement de *Au poste !* peut ainsi être lu à la lumière de cette conception nietzschéenne d'un temps cyclique, dans lequel les événements sont naturellement voués à se reproduire.

³⁷ Sur l'horizon de banalité et de platitude du récit dupieusien, on se référera là-encore à ma thèse, *De la dissonance du non-film dans l'œuvre de Quentin Dupieux : un cinéma en quête d'idiotie*, *op. cit.*

³⁸ Nous savons gré à Jean-Michel Durafour de nous avoir soufflé cette perspective qui nous paraît particulièrement stimulante et dont nous exposons ici les premières

conclusions.

³⁹ « Il n'y a pas d'autre définition possible du réel que : c'est l'impossible. Quand quelque chose se trouve caractérisé de l'impossible, c'est là seulement le réel ; quand on se cogne, le réel, c'est l'impossible à pénétrer. » (Jacques Lacan, [Conférence au Massachusetts Institute of Technology](#), 02/12/1975), parue dans *Scilicet*, 1975, n° 6-7, pp. 53-63.

⁴⁰ Pour Rosset, il n'est « rien de plus fragile que la faculté humaine d'admettre la réalité, d'accepter sans réserve l'impérieuse prérogative du réel » (*Le réel et son double*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1984, p. 7). L'insupportable éclat du réel entraîne pour Clément Rosset sa substitution par un double illusoire venu lui conférer un sens. Pour Rosset, cette substitution du réel par son double relève d'une structure oraculaire dans laquelle la réalisation d'une prédiction (dans le cas d'Œdipe, par exemple) vient déjouer une attente sur la manière dont devraient se passer les choses, manière à ce point attendue que la réalisation effective (le Réel) semble se faire le double trompeur d'une réalité qui passe paradoxalement pour plus réelle que celle effectivement advenue.

⁴¹ Clément Rosset, *Le réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Éditions de Minuit, 2004, p. 58.

⁴² *Ibid.* p. 152.

⁴³ Que le « réel » chez Rosset diffère de celui envisagé par Lacan est une évidence. À l'idiotie Lacan substitue précisément un schéma de reduplication parfaitement étranger à la pensée de Rosset. Pour autant, on entrevoit chez les deux philosophes une pensée du réel comme impasse

⁴⁴ Jacques Lacan, « Radiophonie », *Autres écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 439.

⁴⁵ Marie-Thérèse Mathet, « Le réel chez Lacan », *Utpictura18*, article consultable en ligne, <https://utpictura18.univ-amu.fr/rubriques/ressources/litterature-psychanalyse/reel-chez-lacan>.

⁴⁶ Nous paraphrasons ici le titre d'un mémoire de recherche — par ailleurs de grande qualité — consacré à l'œuvre de Quentin Dupieux (Sarah Jeanjeau, *Le sens du nonsense. Questionner les limites du cinéma et de la société à travers la filmographie de Quentin Dupieux*, Mémoire de recherche dirigé par Pierre Beylot, Université Bordeaux-Montaigne, 2020-2021, consultable en ligne (https://extranet.u-bordeaux-montaigne.fr/memoires/lecture.php?id=b2acd620-76d4-4093-84a1-304644285355&telechargementPJ=1&ptrPJ=file:content&ouvrirDansNavigateur=1' target='_self')).